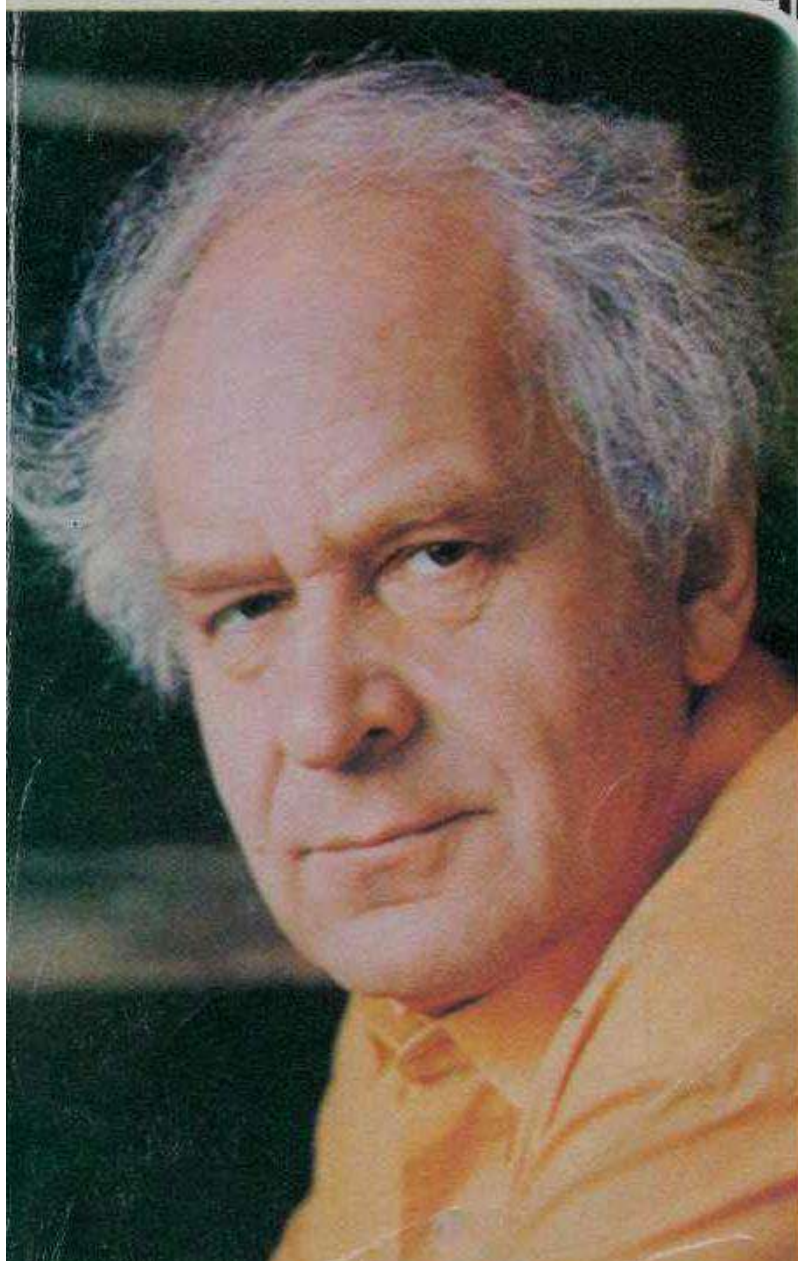


БОРИС
НЕМЕНСКИЙ

ДОВЕРИЕ



*Памяти моей матери и друга
Веры Семеновны Неменской*



БОРИС
НЕМЕНСКИЙ



ДОВЕРИЕ



МОСКВА
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»
1984

МНОГОГРАННОСТЬ ТАЛАНТА

Кисть и перо живут в разных видах «изображения», но нередко уживаются в одних и тех же руках. Свидетельство тому — литературные этюды Перова, «Далекое близкое» Репина, «Самаркандия» Петрова-Водкина, «Давние дни» Нестерова. Каждому из названных художников был присущ не только особый писательский почерк, но у каждого были и причины, обусловившие рождение литературного труда.

Книга Бориса Михайловича Неменского «Доверие» посвящена современности, но вызвана необходимостью, существовавшей всегда и о которой Делакруа в своем «Дневнике» писал: «Я желал бы способствовать лучшему пониманию произведений искусства». В этих словах выражено общее мнение художников всех времен и народов. Совокупность веления времени и желания деятелей искусств ставят сегодня «понимание произведений искусства» как важнейшую проблему. Она включает в себе не только необходимые условия для эффективного выполнения высокой миссии искусства, но и понимание его роли и значения как области человеческой деятельности.

Основу интеллектуальной деятельности людей составляют две области познания мира — научная и эстетическая, каждая из которых в силу специфического характера мышления дает человечеству ответы на разные вопросы. Научное познание путем логического мышления отвечает на вопрос: целесообразно или нецелесообразно? Эстетическое через художественно-образное мышление ищет ответ на вопрос: люблю или ненавижу?

Эстетическое познание через искусство способствует нравственному формированию людей. Значение искусства легко уяснить, представив интеллектуальную деятельность как «мозг человечества» с его «полушариями» — наука и искусство. Их взаимодействие и равное значение обеспечивают смысл жизнедеятельности людей.

Трудностями приобретения знаний в науке редко пытаются пренебречь. В искусстве, к сожалению, часто бывает наоборот: о нем судят излишне поверхностно. Знания же в области искусства являются насущной необходимостью.

Изобразительное искусство — область особая. Оно не может показать объект в динамике в прямом смысле этого слова. Несмотря на то что мастера выработали множество оригинальных способов передачи движения, изображение единственного момента бытия — неизбежная и, может быть, самая специфическая черта изобразительного искусства, ставшая основой предметности и определенности его образов. Однако хотя форма и заимствована у предметов и явлений жизни, но тождества тут быть не может. Поэтому тревожно, когда радость узнавания предметов оттесняет радость от совершенства их эстетического претворения. Между тем правдиво изобразить внутреннее во внешнем — наивысшее и единственное желание величайших мастеров, считал Гёте.

Из века в век художники совершенствовали и открывали новые средства отображения действительности, выявления сущности вещей, тем самым способствуя через развитие искусства росту самосознания человека. С годами росло и значение самого искусства в жизни общества. Но вместе с тем развитие художественной культуры требует эстетического развития общества, равного научному, а эстетическое образование — неперемнное условие и для формирования многогранной личности, ее нравственно-этических позиций.

Более четверти века с удивительной последовательностью Б. М. Неменский ищет практические пути осуществления и внедрения в жизнь развитого эстетического образования людей, особенно молодежи. Итоги этих поисков он последовательно изложил в книге «Мудрость красоты», вышедшей в издательстве «Просвещение». Кроме анализа современных достижений в этой области у нас в стране и за рубежом, он убедительно раскрывает возможность развития граней человеческих способностей как основы обучения творческому отношению к труду и формированию красоты общения людей социалистического общества. Он убеждает, что глубинные вопросы воспитания требуют совершенно иного отношения к эстетическому образованию.

Книга «Доверие» — проникновенная, искренняя творческо-биографическая исповедь, чем и отличается от «Мудрости красоты», но, тем не менее, является как бы логическим ее продолжением. От главы к главе все явственнее вырисовывается другая сторона проблемы «понимания произведения искусства», значение которой Делакруа сформулировал так: «Художник, работающий для просвещенной публики, стыдится опускаться до таких способов достижения эффекта, которые отвергаются хорошим вкусом». Таким образом, «понимание произведений искусств» «просвещенной публикой», ее обратное воздействие на искусство помогают достижению высот в создании произведений, глубоких по смыслу и совершенных по форме.

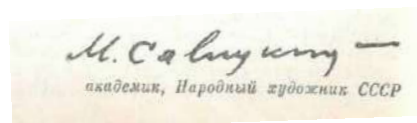
Неменский пользуется широкой известностью как художник. Сейчас раскрылись не меньшие его дарования в научной и литературной областях. В том, что он состоялся как художник, как человек, большую роль сыграли годы всенародных испытаний — годы Великой Отечественной войны. Исконные свойства русского характера, которому всегда, даже в самых драматических коллизиях, присущи удивительная скромность и целеустремленность чувств, естественное отвращение к бурному их проявлению и всяческой рисовке, стали его плотью и плотью его творчества. Высокая гражданская позиция художника Неменского выражается во внутренней связи его творчества с высокими традициями русского и советского искусства в их органичном развитии. Здесь же заложены и корни его просветительской деятельности по вопросам эстетического воспитания молодежи.

На примерах рождения и жизни своих произведений Неменский с большим тактом рассказывает об искусстве, и в частности изобразительном, как изнурительном, но радостном труде, окрыляющем, придающем уверенность и смелость дерзаниям.

«Художник может, должен внушить людям чувство нежности к человеку и тревоги за него», — утверждает Б. М. Неменский, в полной мере ощущая всю тяжесть этого долга перед временем, своим народом, своим искусством, и горд правом выполнить этот долг. Нежностью, теплотой и благодарностью к людям, прошедшим войну, к их судьбам, щедрой и чуткой заботой о современниках, своих учениках пронизаны страницы книги. Вместе с тем художник не скрывает огорчений, рассказывая о встречах с людьми, лишенными воображения. Не обладая им, они не могут проникнуть в суть произведений. Их понимание картины оказывается чуждым образному отражению действительности, которое является специфической особенностью искусства.

Книга «Доверие» представляет интерес не только как увлеченный рассказ о специфике работы живописца, она приобщает читателя к советскому гуманистическому искусству, искусству социалистического реализма, задачи которого заключаются в формировании социалистических, коммунистических идеалов, отвечающих высоким целям нашего общества. В его основе — отражение правды жизни, требующее от художника глубокого, всестороннего практического познания действительности. Именно поэтому в своем творчестве Неменский мыслит широко, что является непременным условием изображения событий исторически значимых. Выступая с глубоко идейных позиций, он отображает действительность реалистически, то есть со всеми ее противоречиями.

Все виды деятельности Б. М. Неменского: творческая, научная, писательская, педагогическая, общественная — подчеркивают его упорное стремление утвердить в жизни эстетическую культуру для всех без исключения как «правду», без которой человек обделен «прекрасным, формирующим его многогранную сущность». Деятельность эта в высшей степени благородна.



ОТ АВТОРА

Человек един во всех своих проявлениях.

Написанный этюд или сказанное слово — мое отношение к жизни. Каждая картина, книга — доверительная беседа, совместное раздумье. Иначе — зачем?

Пройдя войну, я возненавидел фашизм и все, что связано с ним. Возненавидел унижение человека человеком. Картины, статьи, выступления — отсюда. Это действия того же солдата, его борьба за свои убеждения.

Каждый художник, как и всякий человек, — целый мир представлений, поисков, сомнений, симпатий и антипатий. Художник — сын своего времени, своего поколения, своей страны, аккумулятор чувств, мыслей, отношений. Я — также.

Эта книга — не итог. Я, так же как и мой читатель, и зритель, в пути. Именно поэтому хочу поделиться раздумьями — необходим общий поиск истины, общее понимание, выработка общих отношений. Нам вместе — читателю, зрителю, художнику — распахивать под посев поле нашей культуры и вместе собирать урожай. За нас никто этого не сделает.

ДОЛГ И ЗАДАЧИ ИСКУССТВА

(Вместо предисловия)

Мир огромен. И мал мир. Тревожно в нем человеку. И не случайны тревоги.

Да, человечество многое умеет, знает и может. Не так давно землю пахали деревянной сохой, но люди овладели атомом, космические ракеты устремились к другим планетам. Техническая революция набирает темп, и силы природы покоряются нам. Век науки и техники...

Почти полвека назад Альберт Эйнштейн писал: «Наше время отмечено поразительными успехами научного познания и его практических приложений. Как не радоваться этому? Но нельзя забывать, что знания и мастерство сами по себе не могут привести людей к счастливой и достойной жизни».

Высокое развитие только производства и потребления не может дать нам полного счастья, недаром проблема нравственной, духовной разобщенности людей становится все острее. Не случайно, наверное, и термин «некоммуникабельность» родился в век научно-технической революции, бурного развития всех систем массовой коммуникации.

Поэтому сегодня задача искусства, думаю, состоит, прежде всего, в развитии в каждом способности к пониманию, сопереживанию, сочувствию, в воспитании подлинного гуманизма. В этой многотрудной работе оно незаменимо, ибо обладает огромной силой внушения, играет большую воспитательную роль.

Однако возможно и внушение не только добра, но и зла, не только радости взаимопонимания, но и пренебрежения, даже наслаждения человеческим унижением.

Как часто ныне западная «массовая культура» становится носителем жестокости, садизма, сытой успокоенности и бесчувствия. Конечно, первопричина не в искусстве, а в обществе, взрастившем его, но в наш тревожный век даже уход в отвлеченное любование красотами жизни, в наслаждение без тревоги — тоже скользкий для художника путь. Он, как мудрый советчик, а нередко даже и наставник, может и должен внушать людям чувство нежности к человеку и тревоги за него, а значит, и ответственность за судьбы всего человечества. Я не верю в пассивное добро. Активное, встревоженное добро — важный груз, который в наш век с достоинством несет искусство, культура. И советское многонациональное искусство именно в этом направлении достигло серьезнейших результатов. Не просто красота цветовых соотношений, не борьба теплого и холодного — нет, борьба добра и зла, красота и безобразие в человеческих отношениях к миру — вот смысл существования искусства. И сегодня особенно: единственно достойный путь подлинного искусства — это выявить и осознать высшее зло и высшую красоту.

Моя юность прошла на войне. Я видел пашню, превращенную в пустыню, горящие города и села на русской, украинской, польской, немецкой земле. Не

сознанием даже — каждой клеточкой своего тела ненавижу войну. Ненавижу то, что приносит она, и то, что приводит к ней: тупую ненависть человека к человеку, народа к народу, вскормленную фашизмом, до сих пор вскармливаемую!

Так получилось, что именно на войне я понял ценность, неповторимость каждого человека и неистребимую потребность каждого в душевном тепле, ласке, внимании. Именно тогда простые солдаты научили понимать высшую правду жизни: «...Нельзя на людей жалеть ни одеяло, ни ласку». Этой правде и отданы все чувства моих картин — прошлых, настоящих и будущих, если доведется их написать.

Искусство может быть прелестной игрой в краски и звуки, дающей радость, наслаждение жизнью. Эта сторона должна в нем присутствовать. Но есть и другая — утверждение художником своих чувств, веры, убеждений. Ведь каждый художник — мир, наполненный радостью и горем, находками и утратами, в котором выражаются радости и горести его народа, его поколения. В картинах, книгах, статьях, фильмах, во всей семейной и общественной жизни художника, как в зеркале, отражается его отношение к жизни, его мировоззрение.

Я бывал во многих странах. И всегда поражала общность основных человеческих радостей и тревог. Еще глубже убеждался, что искусство — великая сила, способная нести взаимопонимание человека человеком, народа народом. Казалось бы, слаба, эфемерна его речь рядом с весомой, материальной речью науки и техники, но, в конечном итоге, формируя душу и мировоззрение людей, искусство оказывает глубокое влияние на использование весомостей техники и науки — на добро или во зло людям. Именно поэтому так велика его ответственность перед человечеством.

Мир сегодня на великом переломе: рушится старое, прорастает новое, создаются новые не только материальные, но и духовные ценности. Искусство способно не только отражать, но и формировать их.

Формировать — и передавать из поколения в поколение, как эстафету человеческих чувств и отношений.

Именно для этого, на мой взгляд, и стоит смешивать краски, наносить их на чистый белый холст.

* * *

«Ничего не хотят... Нет, пожалуй, не то. Не умеют хотеть — это будет точнее. Желания вспыхивают, но, подобно спичке, гаснут при первом слабом порыве ветерка... И так беспокойно от этой всезнающей и всепонимающей пассивности!» — писала в «Комсомольской правде» учительница М.Смусина о своих учениках-подростках.

Возможно ли такое? Ведь именно юности свойственны буря чувств, дерзость желаний. Явление, подмеченное Смусиной, сложнее и тревожнее. Оно свидетельствует скорее о вялости, инертности духа, но отнюдь не о вялости желаний. Откуда? Может быть, от «перекормленности информацией» или от ее однобокости? Отчего, грубо говоря, «не в коня

корм»? К сожалению, все увеличивающийся груз информации на душу ребенка, подростка часто ложится мертвым грузом, и тогда при обилии знаний рождается скудость чувств и интересов. А неразвитость их порождает примитивность духовной жизни. Но эта скудость так же жаждет самовыражения, как и яркость интересов и богатство души, проявляясь в погоне за грубыми ощущениями, за примитивными радостями. Такой человек не только не способен сопереживать, но может получать наслаждение от боли, унижения другого.

«Беседы с обвиняемыми показали, что люди эти были нравственно абсолютно безграмотными, беспомощными. Я не об уровне их образования говорю, оно то как раз было подчас достаточно высоким... Парни эти не могли, не умели дать нравственную оценку ни своему поведению, ни поведению своих товарищей!..

...Они рано постигли мотор внутреннего сгорания, но в сфере нравственной и эмоциональной... — опасные слепцы, существа с неотворившимися веками, беспощадные к тому, кто слабее их», — пишет А. Борщаговский в судебном очерке «В тайге», опубликованном в «Литературной газете».

Проявление духовной неразвитости — равнодушия, черствости, грубости — ломает жизни и судьбы не только взрослых, но и детей, человеческие отношения в личной жизни и на производстве. А ведь еще на заре Советской власти мы понимали, что: «Было бы бессмысленно захватывать власть, если мы не сделали людей счастливыми. Власть захватывается именно для того, чтобы дать счастье людям. Может быть, это чисто хозяйственный вопрос, может быть, мы ставим своей целью привести людей к свободе, чтобы они работали, не слишком утомляясь, чтобы имели кров, пищу, одежду — и это все? Конечно, нет... Все это только средство для того, чтобы добиться счастливой жизни» (А. В. Луначарский).

Духовная инертность, эмоциональная тупость, первобытный уровень наслаждений. Казалось бы, причем здесь искусство? Разве не научные знания о природе определяют наше понимание мира и отношение к нему? А гуманитарные науки — история, философия — разве не они, прежде всего, формируют отношения человека к миру? И разве есть какой-то опыт человечества, неподвластный науке?

Да, жизненная позиция человека, его мировосприятие формируются многими факторами, а не только научным знанием. В первую очередь самой практикой жизни, системой ценностей старших поколений, повседневно окружающих ребенка, подростка, юношу. Но общество для утверждения и развития своих представлений извечно использовало прошлый опыт людей: опыт научный (естественных и гуманитарных наук) и художественный (всех искусств). В этих двух формах развивался, накапливался, фиксировался опыт человеческого мышления. И, несомненно: только в гармоничном их сочетании можно передать все его богатство.

Однако наш век расцвета точных наук, научно-технической революции породил своего рода монополию научных знаний, логического мышления. Именно поэтому порой приходится сталкиваться с парадоксальной

односторонностью развития личности, ее дисгармонией. И нужно разобраться, что научное мышление может сделать в формировании отношения человека к миру, а в чем художественное оказывается незаменимо.

Любое научное открытие и его утверждение в жизни невозможно без работы чувств. Но в самом итоге научного (или технического) поиска нет ни грамма чувства. Чем оно безличностнее, тем абсолютнее и научнее. Чувства же всегда личностны, субъективны, не абсолютны. Именно поэтому, присутствуя в процессе, они не встречаются здесь в итоге.

Когда же мы говорим об искусстве, то говорим не просто об опыте чувств, а о формировании особой формы мышления, где мысль и чувство едины и неразрывны и в процессе и в итоге творчества — о художественном, образном, ассоциативном мышлении. Практика человеческих отношений только в опоре на искусство может передавать новым поколениям опыт живого человеческого чувства. Поэтому и сформировалось два способа мышления и необходимы две линии в развитии и становлении каждого человека.

В силу... наивности многим кажется, что они прекрасно могут прожить и живут без искусства. Самообман! И песня, и сказка, и расписная матрешка, и красивая чашка, и дом, и кинофильм — все это искусство. Только можно выбрать высокие или низкие его образцы.

Так что же в отличие от опыта наук несет нам художественный опыт? Подлинное искусство несет огромный опыт сопереживания, и именно в этом его школа. Человек, не впитавший духовного молока искусства, и в быту часто живет, не «опороченный» тенью чужого страдания. За порогом сознания таких людей оказывается не только беда товарища, требующая участия или сочувствия, но беды и радости народов, человечества. Также он не способен чувствовать, понимать и охранять природу. Естественно, такому «непорочному» человеку ближе всего нехитрые радости приобретательства, потребительства, жестокости.

Спасти же человека от этой «непорочности» можно лишь опытом искусства, опытом общения с ним. Но тут перед нами неминуемо встает сложность проникновения в его суть. Ведь только кажется: имеешь уши, поймешь симфонию, имеешь зрение, поймешь картину. Нет. На самом деле не развитые искусством, не подготовленные к его восприятию слух и зрение глухи и слепы к содержанию слышимого и видимого. И для того чтобы эту слепоглухоту превозмочь, нужен труд.

В искусстве есть форма и содержание, а чувство, сопереживание передается лишь через их гармонию, причем и при создании, и при восприятии произведения. Чтобы сформировать способность гармоничного восприятия, необходимо понимать суть этого единства и опасность его нарушения, к сожалению, еще часто встречающиеся. Что греха таить, бывает, что «сформировали» инженера, врача, но «забыли» его воспитать Человеком. Он получил одностороннее развитие, не восприняв нравственного опыта человечества, заключенного в искусствах. Но разве не бывает и более парадоксальных ситуаций: музыкант, певец, актер или

живописец может также не быть человеком с богатой и тонкой душой. Как же так? Мы говорим, что именно искусство (!) несет богатую духовную жизнь, опыт мировоззрения многих поколений, значит, оно не просто способно, но обязано сформировать Человека из каждого, с ним соприкасающегося. Казалось бы, да: разве можно, став не просто зрителем или слушателем, а мастером искусства, не стать вместе с тем и наследником богатейшего духовного опыта, но стать духовно культурным человеком? Оказывается, можно. Здесь мы и подходим к основной мысли — о разности связи формы и содержания искусства с культурой человека. Гаршин очень верно сказал: «Часто один мощный художественный образ влагает в нашу душу более, чем добыто многими годами жизни; мы сознаем, что лучшая и драгоценнейшая часть нашего «я» принадлежит не нам, а тому духовному молоку, к которому приближает нас мощная рука творчества». Но как и чем приближает?

Недостаточно бегло просмотреть «Войну и мир» или «Преступление и наказание», чтобы воспринять их подлинное содержание, приобщиться к нему. Для этого необходимо глубоко, лично пережить его образы, основные мысли, вернее, чувство - мысли. Кстати, модные сейчас: «быстрое чтение», «беглое смотрение» этому переживанию не способствуют, более того, делают его невозможным.

Красота, гармония отношения к миру и красота формы — понятия разные. Решение задачи лежит в осознании этой разности отношения формы и содержания в искусствах и в иных (научных, технических, спортивных) деятельности человека. Оптимальное техническое решение прекрасно в силу того, что оно самое гармоничное, простое и ясное. Мы также наслаждаемся хорошо сделанной деталью, конструкцией, прекрасным ударом по мячу в футболе. Но предельно эффективно, гармонично, красиво с точки зрения, скажем, бокса может быть нанесен удар и на ринге спортсменом, и насильником, бандитом на улице, и палачом в застенке. Разве не может? Ведь здесь критерий не социальный, не нравственный, а чисто профессиональный. Любая прекрасная работа, например, за станком, может восторгать красотой отработанных, гармоничных, точных, экономных движений, как и красота продукта, у члена бригады коммунистического труда и у шабашника, думающего лишь о зарплате, о приобретательстве.

Поэтому очень важно вникнуть, всегда ли красота профессионального мастерства — это красота, обращенная на благо людям? Возникает понятие более высокого плана — красота отношений к миру. Любое мастерство действительно может быть направлено с равной возможностью на социальный прогресс или регресс человечества. Прекраснейшее научное открытие — расщепление атома — само по себе еще не добро и не зло, а потенциальная возможность и того и другого.

Да, всеми естественными науками, процессом труда, спортом можно и нужно воспитывать в человеке способность действовать гармонично, искать оптимальные решения и, самое главное, понимать место человечества в жизни Земли. В понимании и формировании личного отношения к обществу, к труду, к семье, к любви и так далее, то есть в социальном самосознании

человека, только эти элементы красоты и гармонии всего сделать не могут, ибо не могут дать самого главного для человека и общества — чувства цели жизни, представления о месте на пути конкретного, сегодняшнего дела, а только представление о средствах их достижения. Именно нравственная позиция человека, его важнейшие жизненные критерии (добро — зло) определяют его жизненные устремления, общую цель всех дел. Добро — зло, как прекрасное — безобразное и есть подлинное содержание искусства.

Ученый может иметь те или иные нравственные позиции, сама же наука их иметь не может ни в содержании, ни в форме выражения (закон, формула и т. п.). Ни одно самое новейшее открытие не может дать человеку ответ на вопрос, зачем он живет, что значат для него окружающие люди, что он для них, в чем красота и гармония человеческих отношений. А ведь именно эти представления делают его человеком среди людей. И не от того, насколько его поступки, цели логичны, а от того, насколько они человечны, эмоционально личностны, и зависит его жизненная позиция. У известного американского писателя Курта Воннегута есть прекрасная повесть «Колыбель для кошки» о возможной опасности формирования творческого, но равнодушного к людям интеллекта. Тогда его научное мышление в итоге оказывается предельно бесчеловечным, а потому и дисгармоничным.

К великому сожалению, даже гуманитарные науки не могут в этом направлении сделать всего, давая лишь знания и понимание систем человеческих отношений. Они также не могут передавать комплекс опыта чувств предыдущих поколений, а без него невозможно сформировать свой мир отношений: ведь сколько тысячелетий формировались наши знания о мире, столько же формировались и чувства — от животного к человеческому. Труд искусства в этом процессе всегда был незаменим: лишь в нем накоплен огромный опыт гармонизации человеческих чувств и отношений.

Но — возобновляем наш основной вопрос — почему, однако, соприкасаясь с ним вплотную, могут остаться духовно неразвитыми даже художественно (музыкально, литературно и т. д.) образованные люди? Где не «срабатывает контакт» с «духовным молоком»?

Ребенок научился играть на рояле, научился рисовать. Мы считаем, что он приобщился к искусству, особенно убежденно, если он изучал еще и историю искусств. Но, оказывается, можно знать всю историю искусств назубок и не познать его нравственных ценностей. Парадоксально, но можно научиться мастерству, даже стать виртуозом формы, но не проникнуть дальше и глубже ее. Мы, работники искусства, знаем такие примеры. Сколько появляется серых, ремесленных, на высшем уровне грамотности исполненных, а по сути дела, антихудожественных поделок. Значит, не всякое умение и знание искусства открывает двери к его духовным кладовым. Если эти знания и умения не всегда дают эффект на высшем уровне владения ими, то что говорить о низшем, школьном или любительском. Тут мы и подошли к самому сложному вопросу: взаимоотношения формы и содержания в науке, спорте и так далее неидентичны взаимоотношениям формы и содержания в искусстве.

В искусстве даже высшая искусность решения технических и пластических проблем еще не дает гарантии оптимальности содержания. Средства и там и здесь вне добра и зла, однако в искусстве, в отличие от науки, заключено два человеческих опыта: профессиональный и социальный, эмоционально-ценностный, что и делает потенциально возможным отрыв гармонии формы от гармонии содержания. Постановка социально-нравственных проблем является сутью подлинного искусства: духовно-прекрасное или духовно-безобразное. Однако двойственность гармонии (профессиональная и социальная) не может не отражаться на формировании художественного восприятия и самого творчества. Здесь-то и скрыта опасность отрыва формы от содержания в восприятии искусства даже у его профессионалов. Отсюда и возможность появления снобов от искусства, и «феномен» майданековских палачей, «любивших музыку».

К сожалению, можно наслаждаться только гармонией формы произведения, не прикасаясь к его содержанию. Поэтому и возникают необходимость и ответственность художественного развития человека и его великая сложность! Где же путь? И есть ли он?

Если множеству людей искусство принесло свое «духовное молоко», если «выпрямило» и «выпрямляет» души людей — а в этом сомнений нет — значит, этот путь существует. Ни язык, ни история не являются еще сутью, содержанием искусства, они — только средства приобщения, путь к цели. Секрет гармонического восприятия искусства в восприятии единства его формы и содержания. Путь этот может быть открыт каждому, кто научится воспринимать чувствами (мыслить чувствами) произведения искусства, проникать в них через форму, но дальше формы — в их глубь, в суть.

Уверен: не только художнику, но и зрителю полезно в этом разбираться, чтобы не подменять поверхностным **восприятием подлинного**, глубокого, личностного приобщения.

В этой книге мне хотелось провести читателя по некоторым путям и тропинкам постижения прекрасного, рассказать о проблемах, волнующих меня и моих коллег, для чего и распахиваю двери своей мастерской — делаю тревожный, трудный для художника шаг.

ОТКРЫТАЯ МАСТЕРСКАЯ

— Как сложилась песня у меня? —
вы спросили.

Что же вам сказать?

Я сама стараюсь

у огня

По частям снежинку разобрать.

Н. Матвеева

ЛИРИЧЕСКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

(Из фронтового дневника)*

С НОВЫМ ГОДОМ!

«Летящая, шуршащая, белесая муть — со всех сторон. Метель. В одной стороне временами светлеет, очевидно, там проглядывает небо и даже луна. Но и она сейчас кажется чистой абстракцией, сплошной нереальностью, как, впрочем, и все остальное, кроме висящего на тебе груза и мириад взбесившихся снежинок. Снежинки «режут» лицо и не дают ему замерзнуть. Они бешено мчатся куда-то, а я им мешаю. И рад бы не мешать, но затерялся в этом мире без начала и конца: я это или не я? Кажется, что эта кутерьма длится уже много часов».

В валенках, ватных штанах и телогрейке, в негнувшейся толстой шинели и с выкладкой в пару десятков килограммов — следствие своих и родительских усердий, — потеряв всякую ориентировку, от штаба полка в роту, на передовую, бредет военный художник Борис Неменский, находящийся в своей первой фронтовой командировке. Пот катится градом



Автопортрет 1942

по спине, ноги заплетаются от усталости, желудок ноет от пустоты... Сочувствовать ему? Можно. Но сейчас больше завидую, несмотря на то, что он идет, чертыхаясь и на метель, и на людей, пустивших его идти к передовой «по проводу», и на этот самый провод, который без зазрения совести, пропетляв, взял и скрылся под снегом, оставив ведомого в полной растерянности...

Завидую потому, что душа у него радостно трепетала и настроение, наперекор всему, было бодрое: ему было 19 лет, он делал первый серьезный самостоятельный шаг. Шаг в жизни и к жизни. Шаг, как он верил, к искусству.

Я завидую себе тогдашнему и клянусь себя, что не был по-настоящему чуток и внимателен к жизни, к людям. Все казалось простым и ясным: вот хороший человек, а вот подлец; это живопись, а это не живопись. На поверку все оказалось во сто крат сложнее. И как много из-за этого наивно-поверхностного отношения я пропустил тогда, не увидел, не почувствовал. Как много не сделал и не запомнил из того, что необходимо было сделать и запомнить. Я тогдашний виноват перед собой теперешним. И этого не вернешь...

«Несколько дней я двигался к передовой, которая была не так далеко. Шел декабрь 1942 года, фронт проходил у холма, у Великих Лук, я был и в знаменитой Панфиловской дивизии, хотел зарисовать двух оставшихся в

* Прямые цитаты из дневника взяты в кавычки (ред.).

живых из 28 героев, но они уехали в отпуск в Алма-Ату. И я отправился к передовой...

В голове бродили мысли об увиденном за первые фронтовые дни, воспоминания уносили далеко назад, а мечты — в будущее. Страшно хотелось есть, и с грустью думал о том, что военный художник нередко пользуется на фронте свободой и от... забот интендантов.

Но где же все-таки провод? Ведь нужно же когда-то дойти! Время приближалось к полуночи, спешил наступить 1943 год, не встречать же его в одиночку среди сугробов!

— Ага! Есть! Нашел!

Провод обнаружился, и стало ясно, что не по кругу иду. Только какой же это один километр? Я их, наверное, с пять отмахал. Хорошо идти по проводу. А этот иногда даже над снегом поднимался на шестах и бежал, бежал вперед.

А вон и кусты или это люди в снегу?

— Стой! Рукаверх!

— !??!!!

— Стой! Стреляй буду!

Тьфу, черт, как напугал! Это же свои, казахи. Все в порядке: теперь скажут, куда идти...

— Рукаверх!

Что же, если нужно для знакомства, поднял руки. Меня обыскали, потребовали документы. Двое — русский и казах — говорили на каком-то странном, «смешанном» языке, вертели мои бумаги, косились строго. Не верят или не могут разобраться? Уж очень подозрительно там написано — «разрешается рисовать». Планы снимать?!

— Говори, зачем идешь?

— Почему немцам идешь?

— Где оружие?

— Кто документа делал?

«Уж не за шпиона ли приняли?» — подумал я и начал уверять:

— Да я свой, ребята, свой, русский, честное слово!

Ну да разве поверят — автомат в спину, иди! Я арестован. Казах, очевидно, старший. Вели и переговаривались, решали, как со мной быть. Я понимал с пятого на десятое, но и этого было достаточно, чтобы волосы стали дыбом: они были почти убеждены, что я шпион, а в новогоднюю ночь им совсем не хотелось возиться со шпионом. Вот и решали: пустить в расход или отвести к начальству? Чувствуя за спиной дуло автомата, думал: «Дорогие мои, неужели не доведете?»

Довели. Оставили в землянке ждать приказа, а в заиндеветую дверь в обход часового стучался Новый 1943 год. До него оставалось только десять минут...

Снял валенки, портянки, положил на еще теплую «буржуйку» и блаженно вытянулся на нарах. Ба, да ведь у меня тоже есть чем встретить: отец перед отправкой на фронт вложил в мой рюкзак толику коньяка! Ура! С Новым годом, с новым счастьем! Чокаюсь с собственным этюдником. Удачи тебе, милый!»

ПРИЯТНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

В тепле, на нарах после холода и коньяка в сознании всплывали то ли воспоминания, то ли грезы — картинки из памяти.

...Дом, тревожные, растерянные, беспредельно любящие глаза матери... Эвакуация... Училище, диплом... Призыв в армию и направление в Студию имени Грекова. Радость, тревога перед неведомым — первый шаг в жизнь, в самостоятельность.

Дорога из Саратова в Москву, в студию...

Начальник — высокий, стройный, красивый, несколько аскетического вида человек со сложным и странным характером; студийцы — большей частью моего или близкого к моему возраста. Большинство, почти все, уже побывали на фронте, по свежим впечатлениям писали и рисовали фронтовые эпизоды.

С тех пор прошло много времени. Я хорошо знаю всех своих товарищей, с которыми делил и труд, и хлеб, и радости, и горе. Многих из них уже нет в живых... П. Кривоногов, А. Горпенко, В. Гаврилов, В. Богаткин, Г. Храпак, С. Хинский, Г. Прокопинский, К. Китайка — имена интересных, ярких людей и художников. Во мне, в моей памяти они живы навсегда.

Каждому начальнику студии обычно давали прозвище. Х. Ушенин был первым, одним из ее основателей, и ему принадлежит честь и труд ее сохранения и укрепления в годы войны. В студии он пользовался неограниченными властью и авторитетом и был не волен разве только в «животе и смерти» своих подопечных. И это полновластие в сочетании с его характером рождало много смешных казусов, которые для нас тогда выглядели не всегда смешными.

— Эй, Борис, скорей к Великому!

— Срочно к Христофору со стульями! — несется в 12 часов ночи клич по коридору монинского Дома офицеров. Значит, Христофору Великому нужно кого-то пропесочить на общем собрании. И вот плетутся все, кто не на фронте, солдаты-художники; кому-то сегодня достанется? Надо признаться, в ту пору чаще всего доставалось мне. Может быть, мое шаткое положение внештатного и даже не обмундированного студийца и вид маменькиного сынка вызывали у него особое желание воспитывать частыми встрясками? Во всяком случае, я провел не одну бессонную ночь и не раз у меня вечером отбирали документы для отчисления из студии. А наутро возвращали:

— Ну ладно, еще денек посмотрим, может быть, ты что-нибудь гениальное сегодня сотворишь.

Но ведь рисовать нужно было что-то фронтовое, а я фронт, армию тогда представлял только по чужим работам. Как можно судить о жизни из вторых рук? Ведь искусство должно быть не фотографией, не повторением, а именно суждением о жизни. А я не только фронта — жизни тогда еще не знал. В одну из этих ночей, когда на утро уже обязательно было обещано удаление из студии, я, упорно вглядываясь в себя, делал пастелью автопортрет — и то ли он, то ли судьба выручили. Через несколько дней удалось достать обмундирование — и можно было пойти на аэродром, где шла настоящая

боевая жизнь, а самое главное — добиваться первой командировки на фронт — туда, куда были устремлены интересы каждого художника.

Эти месяцы, проведенные в студии до отправки на фронт, может быть, даже напряжение ушенинских встрясок — то жар, то холод — все же принесли пользу — закалили. Позже уже не так остро реагировал не только на критику (в любой форме!), но и на похвалу. Стал более упрямым, собранным и менее доверчивым, что тоже очень помогало в работе над картинами.

И теперь, по прошествии стольких лет, с благодарностью вспоминаю и студию того времени, и Великого Христофора...

«...В ту новогоднюю ночь вспоминал свой дом, родителей, думал об их заботе и тревоге, которые они испытывали за меня. Не ударю ли в грязь лицом, не подведу ли, сумею ли сделать что-то хорошее, смогу ли?..

— Эй, вставай! Хватит прохлаждаться! Идем! Надоело тебя сторожить!

— Быстрей, быстрей, нечего портянки крутить, вещи брось — они тебе не нужны! Идем!

«Куда? Зачем? За что? Неужели я так ничего и не успею сделать!»

Дуло автомата упиралось в спину...»

ЗНАКОМСТВО

«Привели меня в довольно большую землянку с березовыми накатами, поддерживаемыми в центре двумя мощными колоннами с еще свежей сосновой корой и чистыми слезинками смолы, играющими в свете ламп веселыми новогодними огоньками.

Посередине большого свежесрубленного стола стояла пачка артиллерийских гильз, изрыгая буйное колеблющееся море света и огня — обилие наиболее изысканных фронтовых светильников создавало праздничную и радостную атмосферу.

Над столом колебался полог из папиросного и печного дыма, и билась в стены переливчатая мелодия с прихотливым и каким-то нездешним узором. Нежный девичий голосок трепетал, сопровождается звуками плачущего, как будто единой струной, инструмента. И казалось, больше не было ничего в этом мире — только этот голос...

Мы застыли, пораженные, как чудом. Для конвоира это был родной мотив — привет из родных степей. А для меня... Я замер, очарованный светлым колдовством чего-то неизъяснимо вечного и прекрасного, того, что существует над войнами, кровью, грязью, того, что объединяет, а не разъединяет людей, и не сразу очнулся, когда на высокой ноте песня оборвалась.

Вокруг стола сидели люди в военной форме. Никто не мог, не смел шевельнуться, как будто боясь спугнуть сказочную жар-птицу.

— Разрешите доложить, товарищ капитан! Привел арестованного!

Все вздрогнули, как бы проснувшись, и уставились на меня. Пара десятков русских и казахских глаз отчужденно, испытующе буравили меня.

— Товарищ капитан, я, честное слово, не шпион. Я из Москвы, художник. Вот документы, посмотрите!

— Нужны мне твои документы... — между тем внимательно смотрит. — Мы такие сами умеем делать... Ну да ладно, шпион или не шпион, от нас сегодня не уйдешь. Утром в штаб позвоним, проверим официально. А сейчас свою тебе проверочку устроим, русскую! Не нам, разведчикам, шпионов бояться. Вот, пей. Выпьешь — наш, а не выпьешь...

Передо мной пол-литровая кружка. Очевидно, не вода. Горожанин, интеллигент, мальчишка, я водку если и пил, то рюмочками. А, была — не была! Слыхал, что водку пьют залпом — залп... Ух, неужели выпил?..

— Молодец, а теперь закусывай!

Целая миска горячей лапши с мясом! Вот здорово! Я не заставлял себя просить.

Стол был завален котелками, кружками, ложками, буханками черного хлеба, мисками лапши, окурками. Окружающие одобрительно гудели:

— Ну, видно, свой!

— А теперь давай, художник, знакомиться, благо попал к нам. Мы народ лихой, знай наших!

Меня познакомили с несколькими ближайшими и, раздвинувшись, дали место около капитана. Уже шумит в голове, вокруг лучшие друзья, мы обнимаемся с капитаном.

— Видишь, как у нас весело! Это только к нам, к разведчикам, в Новый год артистов присылают. Да мы и сами петь и плясать умеем...

Была сказочная ночь: пели (плясать было негде) и русские, и украинские, и, конечно, больше всего казахские песни. Милая казахская девушка с некрасивым лицом, наверно, была величайшей актрисой на свете. Или в сердце у нее был весь мир? Но трудная, непонятная для меня ранее восточная музыка раскрыла в эту ночь мне свои объятья...

Песни перемежались рассказами о боевых вылазках, о приключениях героических и комических. Скучно рассказывать тем, кто уже знает. Мне рассказывали с огромным удовольствием: слушал, раскрыв глаза и уши, и был счастлив.

А утро началось со звонка в штаб. Моя «законность» была подтверждена, начались фронтовые будни.

Дивизия в это время зарылась в землю, в болота, забравшись в глубокий «мешок» между почти окруженными немцами. Шла обычная позиционная «перебранка». То тут, то там падали мины или снаряды, и опять тихо. Солдаты вырыли блиндажи и окопы полного профиля и почти не вылезали на поверхность. Только разведка не жила ожиданиями.

Что ж оставалось делать мне, художнику, посланному на фронт, чтобы «отображать» боевые действия? Я пробовал пойти с разведчиками, но они меня дальше ничейной полосы не взяли — да и то слово дал, что буду рисовать лежа. Я рисовал разрушенное село в ничейной зоне, чувствуя, что что-то не так — ведь таких сел и в тылу много. Но что же делать здесь? Я мучился тоской по настоящему делу, рвался туда, где шли бои...»

Удивительно легкомысленной бывает молодость. Вокруг шла жизнь солдат — людей, оторванных от семьи, от дома, с оружием в руках защищающих Родину. И я не попытался ни узнать, ни осознать тогда ни их мыслей, ни их чувств, ни их жизни. Не сделал ни одного рисунка землянки, блиндажа, солдатской утвари — того, что так могло пригодиться в дальнейшей работе. Все это казалось скучными буднями, бытом и проходило как бы мимо сознания. Даже долгие солдатские разговоры о доме, чтение замусоленных писем — почта редко прорывалась в этот «мешок», — смакование каждой домашней новости казались абсолютно неинтересными и не относящимися к моему делу, к моей мечте. Но, как обнаружилось позднее, именно кажущиеся мелочи солдатских будней затаились где-то глубоко в сердце и стали очень близкими и нужными — стали одной из важных тем моих картин...

Не раз замечал: человека (и художника, очевидно) сперва привлекает внешнее, эффектное, броское. А сердцевина явления нередко проходит почти незамеченной, как нечто естественное, как воздух — то, о чем и думать не надо. И только потом, после неоднократного повторения, когда заметишь, что поразившая тебя, меняющаяся, зыбкая красочность настолько непрочна, что не может быть тем, за что ты ее принял — сутью явления, — тогда понимаешь, что во всем этом многообразии есть нечто роднящее, объединяющее его, очевидно, и являющееся сердцевиной. Постепенно, шаг за шагом, обрывая пестрые лепестки поверхностного, подбираешься к сути и бываешь поражен: «Ба! Да ведь это то самое, на что я не обращал внимания!» Внешнее — это экзотика, поза, а сердцевина — это жизнь, простая, повседневная. Внешнее привлекает, но по-настоящему глубоко трогает только глубинное. И это относится не только к событиям, но и к искусству, и к отдельному человеку.

Так и на фронте первое время привлекала экзотика — бои, атаки и победы. И казалось, чем ярче, эффектнее, необычнее — тем значительнее. А теперь думаю, что интересными были не только и не так дела солдат, как сами солдаты, простые советские люди, одетые в солдатские шинели, решившие судьбу нашей Победы, их мысли и чувства.

Когда очередной и последний перед Великими Луками штаб был пройден, добыты необходимые разрешения и бумаги, я снова вышел на «фронтовой тракт». Чем ближе двигался к Великим Лукам, тем сильнее ощущал приближение линии боя.

Впоследствии пришлось исходить много фронтовых дорог. Одни были как полная чаша аккуратно и трудолюбиво размешанной грязи — густой, маслянистой. Они как бы разлезались вширь, захватывая коварными объездами окружающие пашни и перелески. Объезды были заполнены безнадежно застрявшими и брошенными уже мертвыми или пытающимися вырваться из железных объятий земли машинами. Дорога была как жадный и опасный противник. Солдаты боролись с нею и побеждали, ибо не победить было нельзя — она и только она вела к фронту.

Были и другие дороги, пыльные и жаркие, по которым шли солдаты, похожие на серых негров со сверкающими белками и зубами; с машинами, буксующими в пыли.

Были и тротуары — асфальтовые, гладкие, ведущие к Берлину, заполненные веселым лязгом гусениц, гудками машин.



Берлин. 27 апреля 1945

Дороги вливались в Берлин, превращались в улицы, наполненные гарью и пеплом, упирались в передовую и двигали, настойчиво двигали ее вперед, к Победе и концу войны. Помню, я как-то целый день просидел в глубоком и мягком кожаном кресле, стоящем прямо посреди одной из улиц, ведущих к центру Берлина. На перекрестке шел бой. Солнце в зените висело тусклым красным шаром, на который можно было спокойно смотреть. Обе стороны улицы, как два длинных жерла вулкана, образовали над ней непроницаемый, гудящий шатер огня и дыма. А по улице туда и сюда шли, бежали солдаты с патронами, уносили раненых, двигали технику. По мере того как мы продвигались вперед и дома,

догорая, обрушивались, бойцы подтаскивали мое кресло все дальше. «Вот, вот, давай, солдат, зарисовывай, как горит Гитлерово логово, так им и надо!»

«А по дороге, ведущей к Великим Лукам, по моей первой дороге к фронту, шли краснолицые, заиндевевшие солдаты в подшлемниках, тулупах и валенках — одежде, делавшей их чем-то похожими на древних русских воинов, двигались, перемалывая ногами и шинами машин сыпучую, как песок, снежную порошу. По обочинам, кроме разбитых машин, валялись в невероятных позах замерзшие трупы людей и лошадей. На трупы никто не обращал внимания...

Постепенно подкрались сумерки. Впереди уже был виден город с пульсирующим заревом боя...»

МОЙ ПЕРВЫЙ УЧЕБНЫЙ СЕМЕСТР



Вязьма. 1943

«...Город остывает от боя. От города, собственно, ничего не осталось. Стена с обоями в цветочках и болтающейся на ней от ветра семейной фотографией, игрушки, тарелки с недоеденной и давно замерзшей пищей — занесенные снегом обломки жизни. Висит на втором этаже, зацепившись за балку, детская кровать. Летают письма. Рояль, чудом уцелевший в половине комнаты,

открытой, как сцена. Следы человеческого быта, труда, уюта, любви, заботы, а кругом только ветер и снег...

Ненависть, жажда уничтожения — неужели это сделали люди, у которых тоже есть семьи? В немецких блиндажах валяются забытые фотографии. Вот семья — все домовито, основательно: жена, дети, солидный дом. Зачем же его хозяину понадобилось отнимать все это у других людей? Как все-таки тонок и непрочен слой культуры! Ведь немецкая нация дала миру Баха, Гейне, Кранаха...

Город мертв, и даже не верится, что когда-либо может возродиться. Но это только кажется. Человек невероятно быстро возрождает свое гнездо. Я не видел, как это произошло в Луках, но везде, где прошел фронт, сразу же за фронтом возвращались люди и восстанавливали жизнь там же, где она была



Вязьма. Родной дом 1943

раньше. Особенно остро почувствовал я это в Вязьме и на Смоленском направлении, где наши части двигались вперед вместе с весной. Люди собирали жалкие остатки имущества и из них сооружали жилища. Что это были за жилища! Но даже в таких невероятных, нечеловеческих условиях они трудились, смеялись, растили детей — радовались жизни, миру».

Голая, обгорелая печная труба, и к ней прикреплен шест со скворечником... А иногда их вокруг землянки или лачуги — целый лес. После перенесенных несчастий люди стали добрее, заботливее, а может, просто была необходима эта музыка жизни — птичий щебет как символ счастья и семьи. Казалось бы, уж не такая незыблемая опора для мечты и веры в жизнь, в победу — крохотная птица, но она частица земной красоты и радости, частица Родины, привычной мирной жизни. И птица становится великой силой, олицетворяющей возрождение жизни.

Эти всплески независимой от войны, горя и слез вечной и родной природы действовали неотразимо вдохновляюще не только на мирных жителей, но и на солдат. На Украинском фронте, когда часть стояла в весеннем лесу, я сделал об этом запись в дневнике, не предполагая, что эта тема увлечет и станет болью, мукой и радостью на протяжении нескольких лет — станет темой картины.

Вот что я записал тогда в дневнике: «Сады цветут! А в лесу, где мы остановились, невероятный гомон птиц — особенно на зорьке... И цветы — какие-то нежно-голубые цветы на серой, еще покрытой прошлогодней листвой, земле. Мы с ребятами любим подниматься раньше всех и слушать, и смотреть эту музыку. Все-таки странно: неужели, чтобы увидеть и понять всю эту родную красоту, необходимо было стать солдатом? (15 мая 1944 года)».

Очевидно, нужно было. И не просто солдатом. Не познав всех ужасов войны, не хороня товарищей, только что шутивших, живших, любивших, не пройдя через опустошенные города и села, сквозь пепел, огонь, слезы сирот и матерей, я бы, наверное, так остро не почувствовал щемящую красоту каждого ростка жизни — родной, простой, обыденной, повседневной.



Сирота из Великих Лук 1943 г.

Тогда в Великих Луках меня впервые окружила мертвой тишиной зона пустыни. Город стоял как памятник человеческому варварству. То, что создавалось поколениями, походя, в несколько дней было уничтожено, стерто с лица земли. Неожиданно наши бойцы нашли маленькую, замерзшую и голодную девочку, отвезли ее в ближайшую деревню, где остались мирные жители. Она разучилась даже улыбаться, морщинки изрезали ее лобик и щечки — маленькая старушка.

— Как тебя зовут, девочка?

— Аня.

— Кто твои мама, папа?

Молчит. Уставившийся в одну точку взгляд больших серых глаз. Скорбные, недетские глаза.

— Возьми сахару.

— Большое спасибо, дяденька.

Ее нашли одну, в пустом, вымершем доме, на вымершей улице, в уничтоженном городе. Как зверька. Что произошло на ее глазах?

Какие ужасы она испытала?

Впоследствии я много видел разрушенных домов и деревень. Меня уже перестали поражать размеры человеческой жестокости: война есть война. Тогда я столкнулся с этим впервые и, пожалуй, в наиболее «чистой» форме — в форме «тотального» и быстрого разрушения очень тихой и простой жизни маленького городка.

Мороз крепчал, я обморозил лицо и руки, но сидел и рисовал эту разруху. Мне казалось, что запечатлеваю то, что никто другой никогда не видел и не увидит — нечто из ряда вон выходящее. Казалось, что каждый рисунок должен был быть как крик, как документ боли и негодования.

Большинство из этих рисунков впоследствии пропали. Но и те, что остались, восстанавливают в моей памяти эти страшные пейзажи. К сожалению, только в моей памяти. Я был еще мальчишкой, совершенно неопытным художником — учился всего 3—4 года и только еще начал знакомиться с возможностями рисунка и живописи. Я еще не умел образно мыслить, не представлял, что тон, цвет и композиция — средства психологического воздействия, а не только элементы грамотной и профессионально решенной передачи натуры. Поэтому эти рисунки



Все что осталось. 1943

оказались робкими слепками с натуры, документами, но не больше. С профессиональной точки зрения спасало их то, что натура была вопиющей.

Я впервые еще даже не понял, почувствовал, что рисование, живопись нужны не ради самих себя, а ради того, чтобы что-то сказать людям. И только ради

этого! Поэтому они и должны быть выразительными, мастерскими, красивыми, так как иначе просто невозможно будет донести свою мысль до зрителей.

У каждого человека в жизни бывает свой университет. Великие Луки стали для меня первым семестром моего университета, моей школы жизни и искусства.

С каждой фронтовой поездкой я начинал все больше и больше понимать жизнь, людей, себя. С каждой фронтовой командировкой для меня связан какой-то новый шаг в моём умении как профессионала, художника. Помогало не только обилие натуры, но и ее требовательность. От меня требовали именно правды и убедительности. Важность происходящего вокруг не давала забыть цель рисования, не давала увлечься ремесленничеством.

«Эк, как ты его изобразил, прямо как героя — а он же, братец, трусоват и лодырь. Ты в корень смотри, а не на то, что морда у него круглая! Вот ты Батю нашего срисуй. Вот это человек! Свой человек! Путиловец! На заводе оставляли — сам ушел. Уважает Батя людей. И его уважают, любят. Вот кабы все у нас такие были, давно бы коммунизм был. Обязательно срисуй!..»

«Вот, вот, срисуй меня и конуру мою, да так, чтобы все увидели, все поняли, какой этот Гитлер изверг. Так и скажи — мол, волею Гитлера лишены хозяйства и жизни все. Чтоб ему пусто и на том свете было! Чтоб солдаты, как увидят, так уж спуску ему не дадут, нехристю поганому! Ведь какая жизнь была! Вроде все уже наладилось, на ноги вставать крепко стали! Все разрушил, все сничтожить думал! Ан, нет, мы все одно на ноги подыдемся, все равно встанем: русский мужик жилистый!..»

«Давай, давай, разрисовывай ихний Берлин, такой, как он есть, в полыме да пепле! Да ты шибче, шибче огонь-то покажи, чтоб как в аду было, чтобы неповадно было подлецам в другой раз сызнава эту игру начинать!..»

И напряженная, целеустремленная работа — постоянно с натуры; огромное количество впечатлений делали свое незаметное дело: рисунки и этюды становились грамотнее и серьезнее. Огромную роль сыграла и учеба у товарищей, многие из которых были гораздо более опытнее, чем я.

Но вместе с тем работать становилось все труднее: я многому научился, но понимал все яснее, сколько надо еще постичь...

После каждой фронтовой поездки месяц-другой обобщал и осмысливал привезенный материал. Сперва бездумно делал увеличенные фронтовые

рисунки, изобретал способы технической передачи той или иной фактуры, среды, материальности, искал эффектных композиций. Но постепенно стало тянуть к краскам, к холсту. Я сделал первую попытку написать картину — это был увеличенный рисунок, только маслом. Он, очевидно, был даже не очень плох — висел на выставке, кое-кому нравился. Но то, что смотрелось в рисунке, не выдерживало критики в картине — в ней была какая-то пустота. Я мучился, но не мог найти причины. А она была в том, что передо мной встали совершенно новые, гораздо более тонкие и сложные задачи. И чтобы двигаться дальше, их нужно было решить. Я не подозревал, что муки эти означали вступление на новый, уже старший курс моего «университета».

Сейчас я очень во многом сомневаюсь, все стало многосложным. А тогда, напротив, был убежден, что понимаю все. Мне казалось, что робкий, ученический рисунок — портрет девочки-сироты из Великих Лук хуже тех, где мне позднее удалось эффектно решить тень и свет, найти мазок, штрих и т. д. И был очень удивлен, когда по возвращении в Москву на эти эффектные рисунки никто из старших товарищей-студийцев не обратил внимания, а на вялый, как мне казалось, невыразительный портрет-набросок девочки — обратили.

Надо признаться, я вообще был «убит», когда увидел свои рисунки рядом с рисунками товарищей — до того, несмотря на все мои ухищрения, они были скромны и робки. Свой первый фронтальный курс я окончил отнюдь не блестяще. Но, очевидно, все же экзамен был выдержан — о многом начал задумываться, во многом сомневаться, и искать уже не только свой «почерк», но суть изображаемого.

Этим я во многом обязан моему первому учителю, заложившему в меня любовь к искусству и стремление к творчеству, — своей матери, очень любившей жизнь; матери, которая беспрдельно верила в меня; матери, глубоко, интуитивно чувствовавшей, что искусство — это для души, для сердца, а не только для глаза. Я обязан и многим, многим моим товарищам-художникам — старшим, сверстникам и младшим — тем, что они поддерживали в минуты разочарования и растерянности — поддерживали верой в меня. И я обязан сложному, трудному военному времени, обязан как художник.

Мы иногда забываем и недооцениваем, какое огромное значение в начале пути имеет доброе слово старшего и опытного художника. Надежды, порыв к работе — все лучшее рождает доброе, вовремя сказанное слово, которое за простецким временем, увлеченные текучкой дел, борьбой мнений, страстей и страстишек, мы забываем. И становится обидно — неужели в жизни нельзя без этой несправедливости? Но ведь мы взрослеем и со временем становимся совсем непохожими на наших духовных отцов, идем совсем другой дорогой. Самостоятельными — значит, уже не так, как они, смотрящими на жизнь и искусство. А разве не этого они хотели? Разве они не хотели нашего созревания?

В глазах отцов мы часто навсегда остаемся мальчиками, но уже не добрыми и послушными, а строптивыми. Дает ли это обстоятельство нам

право забыть свой первый шаг и руку, на которую мы тогда опирались, свой долг перед учителями? Спасибо вам большое, учителя мои!

* * *

Итак, Великие Луки остались в тылу. Было нарисовано и сделано все, что нужно. Впереди лежал путь по фронтовым дорогам и назад, от штаба к штабу, до Москвы.

Ранним утром, на политотделовском грузовике, нагруженный этюдами и впечатлениями, я выехал из города, простясь с друзьями, которых приобрел в частях, с городом, который до сих пор стоит в моей памяти. Отправился навстречу новым, более сложным курсам своей школы — навстречу новым фронтовым командировкам, новым рисункам и первым картинам.

ШАГ ЗА ГОРИЗОНТ

Наивность — великая движущая сила. Где-то я однажды прочитал очень мудрые слова о том, что тот, кто чересчур поздно почувствует трудности искусства, сделает очень мало, тот же, кто почувствует чересчур рано, не сделает ничего. Теперь понимаю, насколько это верно. В начале пути в искусство с каждым шагом сложности увеличиваются: ты как быходишь во все более плотную среду, но и приобретаешь опыт, становишься сильнее. Важно, чтобы не сразу навалилась вся многосложность проблем искусства, чтобы молодой художник по наивности постоянно думал: вот еще несколько шагов — и все трудности будут позади, а впереди ждет безбрежная, цветущая лишь радостями творчества земля!

Великая наивность юной увлеченности очень помогла и мне в начале пути. Мечта о картине преследует почти каждого молодого художника, и, начиная, он, к счастью, не до конца осознает всю трудность этого дела.

Хорошо помню свою первую пробу... До чего же это была наивная вещь! Исполненный красками па холсте большой рисунок: изображен момент переноски санитарями раненого летчика. Работая над холстом, в первую очередь думал о том, чтобы все было «как полагается в станковых картинах» — добротно скомпоновано, нарисовано, написано; не задумывался о существе отличия картины по емкости содержания, по осмыслению жизни от зарисовки. Возможно, у нас, у художников-грековцев, эта проблема тогда вообще не обсуждалась — не возникала. Мы честно считали, что важна правда факта.

Первую «картину» задумал и написал за месяц. Хвалили: замечательно написаны кожанка, дождливое утро. О большем и не заговаривали...

Вторую попытку сделать шаг «за горизонт» я совершил вместе со своим другом Владимиром Гавриловым. Для него это была первая проба. Нам очень хотелось работать вместе: вдвоем легче, быстрее! Надо успеть от одной фронтовой командировки до другой!

Фронтальные рисунки, этюды — в этом мы уже знали толк. Недостаток опыта пытались перекрыть увлеченностью и непосредственностью ощущения жизни. Теоретически уже понимали, что картина не этюд, не рисунок, а нечто более солидное, серьезное, но в чем ее глубинное отличие — еще не осознали. Вместе с тем тянуло к работе над ней, как тянет путника за горизонт, в голубые и, несомненно, прекрасные дали.

Решили написать полотно, посвященное угону наших советских людей в немецко-фашистское рабство. Начали работу над эскизами. Тема была знакомая: много повидали на фронте, много рассказывали беженцы. Рисовали разрушенные города и села, семьи, бредущие по обочинам дорог, греющиеся у костров, сложенных в развалинах собственных домов. Видели мы и возвращение в родные места. Да, человеческое горе мы видели своими глазами, но могли ли прочувствовать всю глубину отчаяния и боли этих людей? Откуда мы, тогдашние, юные, могли знать, что знания и понимания тут мало, а достаточного горького личного опыта жизни, потерь, разочарований, отчаяний у нас не было. Знание и понимание в искусстве — почти ничто, оболочка без содержимого, пустой сосуд, если он до краев не наполнен болью и радостью собственных переживаний.

Должен сознаться, что даже и сейчас я не смогу дать прямой ответ, удалось ли мне как автору в каком-то конкретном случае наполнить этот сосуд. Только зрители и время могут сказать это художнику.

Но тогда нам, двадцатилетним, было ясно все. Казалось — эка, не боги горшки обжигают! Мы были правы — не боги, но только еще не знали, что у этих «небогов» должны нарасти мозоли не только на руках, но и на сердце, и душа художника должна покрыться незаживающими рубцами.

Ни грамма чувства нельзя взять взаймы: ведь каждая картина — исповедь! В ней должна жить подлинность чувств, иначе поселится холод, в лучшем случае лишь изыск профессиональности, фейерверк. Один профессионализм еще не дает искусства: только сливаясь со сложными или простыми, но непременно подлинными человеческими чувствами, он может родить его.

В разгар работы нам показалось, что картина получается маловыразительная, неинтересная. Оставили ее, начали работать над более знакомым сюжетом — «Возвращение в родные места». Два эскиза свели в один, натянули холст, и работа закипела.

Для нас начался праздник творчества. Каждый день поиски натуры, белил, разбавителя — работа дружная, радостная. Как нам нравилось то, что выходило из-под кисти! Нам искренне казалось, что получается здорово: «не хуже», чем у великих и любимых художников. Все та же милая наивность, подарившая тогда столько счастливых часов! Сегодня хорошо понимаю всю несерьезность повода к ним, и, тем не менее, очень ценю те часы непосредственного восторга: они вселяли веру в себя, давали силы и напор для дальнейшей работы. Спасибо старшим товарищам, что не посмеялись тогда над нами, дали самим все понять — время помогло сделать эту работу.

В те годы мы увлекались живописью передвижников. Узкая информация? Да, конечно. Но не только поэтому любили мы передвижников и мир

искусников. Чем-то уж очень сродни их думы, их язык были тому, что видели мы на фронтовых дорогах в разрушенных и несчастных русских селах. Творчество Саврасова, Левитана, Васнецова, Репина, Сурикова, Врубеля, Коровина — для меня навсегда осталось олицетворением Родины.

Сейчас молодые художники так же, как и мы, увлекаются, но уже совсем иным. Сколько прекрасных новых художников открылось! И они тоже по праву — гордость России.

Ныне информированность об искусстве прошлого и настоящего столь широка, что, кажется, многое знаешь даже о будущем, знаешь, «как надо». И не мудрено, что работы молодых часто напоминают ожившую историю искусства. И многие «не хуже». Нужно ли нам их разочаровывать, нужно ли спешить?

Подлинные — все поймут сами...

Нашу работу одобрили. Похвалы сыпались градом, и на выставке полотно «смотрелось», привлекало внимание, его хвалили. Мы были на седьмом небе... Были там недолго? Что из того! Мы испытали первое, не затуманенное никакими сомнениями счастье творчества и первую радость успеха. И может быть, хорошо, что праздник этот не был длителен.

Сразу после выставки — на фронт. Новые впечатления — суровые и интересные — вытеснили радость первого успеха, заставили серьезнее думать о будущем. Но эти два месяца творческого счастья дали очень много каждому из нас — дали веру в себя, веру, что у нас все же есть силы сделать следующие шаги за горизонт; дали жажду писать картины — вновь и вновь испытывать муку и счастье: мы осознали это уже на следующей работе, которая для каждого стала по-настоящему его первой картиной.

ПЕРВЫЕ КАРТИНЫ

Бесконечность фронтовой дороги, холод, ночь, метель. И вот на пути деревня — кусочек человеческого тепла. Жизнь чужой семьи. Чужой? Да разве можно было тогда найти грань, разделяющую свое и чужое?

Мы вваливались в избу, говорили мамаше: «Здравствуйте» — и падали как подкошенные на пол — спать. Иногда хватало сил вытащить консервы и сухари и вместе с хозяевами перекусить, — и сон как высшее наслаждение. А когда просыпались, нередко видели себя укрытыми чем-то домашним; портянки находили высушенными; слышали по-матерински ласковый голос.

Жизнь снова казалась прекрасной, а сил много. И в путь: «Мамаша, спасибо и до свидания!..»

С первых фронтовых дней, во время переходов с позиции на позицию, из части в часть, я ощущал заботы матерей. Не знаю, как другие, но, может быть, по молодости лет чувствовал эту заботу так же, как ребенок ощущает солнечное тепло — не осознавая. Видимо, именно поэтому ни один фронтовой рисунок на эту тему не был сделан.

Уже вернувшись в Москву, неожиданно вспомнил один из эпизодов в освобожденной Вязме. Смешной даже случай, но тогда я его увидел другими глазами. Вспомнил одну мамашу, ругательски встретившую нас,

измокших, усталых солдат, ночью ввалившихся в ее избу — одну из немногих сохранившихся. Тепло! Печка! И пол, чтобы заснуть, — больше



Мать 1945 г.

нам ничего и не надо было. Как она нас ругала, какими только словами не хлестала: «Такие-сякие, бросили нас Гитлеру на разорение, а теперь, когда все порушено, вернулись, пожалуйста, печку им топи - такие-сякие, грязи нанесли...»

Мы быстро заполнили пол своими телами, тихо отругиваясь: «Ты, мамаша, не шуми, мы, что ль, виноваты, сила у них была... Да мы тихо, вот и сапоги снимем, следить не будем, нам бы поспать в тепле...»

Я проснулся среди ночи. Смотрю: бабка собрала наши портянки, огонь в печи развела — стирает, сушит. Утром портянки мы надели чистые, сапоги были высушены, но старуха продолжала ворчать, а мы уже не обращали внимания: характер, видно, такой. Разговорились. У нее трое сыновей на фронте: «Такие же охламоны...» Уходя, наломали и натащали разных досок для печки, чайку вместе попили, хлеба, сахара ей оставили... Одна из наших матерей. Характер? Но ведь свои мы ей были - и она нам.

Вот так, собственно, и родилось желание написать картину о простых русских женщинах — женщинах-матерях. Написать об их чувствах, о своих чувствах. Написать обо всех матерях и о своей, которая для меня дороже всех. Не раз мы, грековцы, отправляясь на фронт или возвращаясь, по пути в Монино (где была расквартирована Студия имени Грекова) точно так же ночевали у нас дома в Москве. Постелей, естественно, не хватало, и спали тоже на полу, отмывшись в тазу на кухне. Моя мать так же стирала наши грязные портянки, так же сушила на печке... Да, для нас, солдат, наши Матери становились как бы реальными символами Родины.

После войны прошло много лет. Много лет тому назад написана и картина «Мать». Но до сих пор в душе живет чувство великой благодарности к простым русским женщинам, согревшим нас материнской лаской, женщинам, чье горе и чьи заслуги перед Родиной не могут быть ни измерены, ни вознаграждены...

Сейчас считаю ее первой своей настоящей картиной. И весь процесс работы над ней, радостный и мучительный, ничем не был похож на прошлый опыт. Тот холст, что появился на выставке, был пятым. Все предыдущие — уничтожил. Не получалось! Последний был начат за неделю до открытия выставки. Собственно, я все уже знал наизусть. Были (по сравнению с предыдущими попытками) лишь изменены пропорции между фигурами и интерьером и поза главной героини. Работа поэтому шла быстро, без переделок.

Потом не раз испытал преимущество новых холстов при изменении композиции. Как ни странно, это убыстряет процесс работы, дает ей легкость непосредственности. Изменения, поправки на холсте всегда несут тяжеловесность полумер. Если же пишешь сразу весь холст — цельнее, смелее получается. Нет боязни испортить, потерять то хорошее, что уже нашлось, и есть возможность сравнения, улучшения. Но от первого эскиза до завершающего холста — цепь мучительных поисков — не то, не то, не то!

Наш руководитель из Главного Политуправления полковник Андрей Андреевич Царицын после просмотра эскизов на совете отвел меня в сторону и сказал: «Борис, не опускай руки. На совете могли и не увидеть то, что видишь ты. Доверяй больше всего себе». Мудрые слова старшего товарища, суть которых до конца понял значительно позднее.

Поиски новых решений не прошли даром, хотя в конечном итоге практически вернулся к ранним, первым находкам: гораздо увереннее делал то, во что верил. Однако понял, что сразу осуществлять первое решение опасно — оно еще недостаточно выношено, проверено, пережито, а поиск обогащает и идею и автора. И я благодарен старшим коллегам, подвигнувшим меня на творческие муки.

Столь же трудно и каждый раз «впервые» шла работа над всеми последующими картинами, когда приходилось преодолевать новую неизвестную высоту и невозможно полностью опереться на предшествующий опыт.

Работа над картиной «Мать» дала бесценный практический багаж знаний и навыков. Пожалуй, самым неожиданным был итог поисков модели для образа главной героини. Чтобы ее найти, писал этюды с множества женщин и уже почти отчаялся найти нужную модель — свой идеал задуманного образа, когда неожиданно остановился на уборщице студии тете Маше. И как раньше-то «не увидел» ее?! Но, наверное, просто еще не был готов увидеть нужный мне образ ни в ней, ни в иной женщине: самому до этого момента он был недостаточно ясен.

Потом понял, что натура нужна не для того, чтобы с нее «списать» образ, но чтобы образ быстрее во мне созрел. А он редко созревает сразу, так же как и композиция. Весь образ картины во взаимодействии натуральных этюдов и эскизов растет подчас непонятными для автора путями — как растет живое дерево. Нужно лишь не мешать ему естественно развиваться, не навязывать подсознанию догм и схем, а тактично направить этот процесс и ждать, все глубже погружаясь в работу над тем, что может наполнить будущий холст жизненной убедительностью.

* * *

Первые картины...

Почему так сложилось, что я пришел именно к картине, к мечте о картине? Не к росписи стен, не к скульптуре, не к искусству графики или керамики?

В моей семье не было художников, хотя и мать и отец умели рисовать и даже красками писали. До революции учитель изобразительного искусства в

школе был очень уважаемой фигурой, в гимназиях этому серьезно обучали, и рисунки (юмористические), которыми меня развлекал отец, долго хранились в нашей семье. Может быть, поэтому и увлечение рисованием началось с вырезания карикатур Бориса Ефимова во время гражданской войны в Испании. Но живопись, краски, их запах, наслаждение от смешивания этих красок на палитре и создания ими на белом холсте параллельного жизни зримого мира — эта радость оказалась наивысшей. Она влекла, и наслаждения на этом пути были все же сильнее, чем боль и горечь от ушибов: не падая, не научишься ходить.

В ученичестве по этой трудной дороге перед тобой идет человек более опытный, знающий. Московский Дворец пионеров (первые этюды, первая «большая» работа маслом), где рукой нашего руководителя Александра Михайловича Михайлова был писан ковер на полу. Как важен начинающему и показ, и подсказ вовремя, и вера в то, что можешь. Александр Михайлович сумел тогда дать нам это.

Увлечение требовало труда, открывавшего все новые и новые трудности, преодоление которых давало такой сплав муки и радости, что рисование захватывало все время, все чувства.

Родители хоть и с тревогой, но поддерживали меня. Советовались, правильно ли выбран путь? Возили к Юону. Юон сказал — да, может. И отец как-то заметил: «Не перейти ли тебе в Московское художественное училище памяти 1905 года? Наверное, пора решать. Если иного пути не видишь — иди в училище. Чем раньше начинать профессиональный путь, тем лучше». Я решился.

Каждая картина по объему мыслей, чувств, знаний, вложенного труда равна, на мой взгляд, диссертации, роману, опере, концерту. Она беспредельна по возможностям выражения. Наверное, поэтому картина для меня стала самой увлекательной, самой интересной работой в живописи и в жизни. Более того, методом мышления. И мир этой радости по-настоящему впервые открыла мне «Мать».

После «Матери» начали накапливаться замыслы новых картин: я их «записывал» на маленьких эскизах — в ладонь — и клал в ящик. Над теми, что оказывались жизнеспособными, подлинно моими, продолжали волновать, хотелось работать и дальше. Иные «остывали». Замыслы накапливались, требовали внимания, завершения. До сих пор не успеваю осуществлять все: рождается больше, чем осуществимо. Но именно после «Матери» был нелегкий период сомнений, поисков иных путей и последняя фронтовая командировка. От Одера до Берлина я прошел с наступающими войсками армии В. И. Чуйкова. Здесь был последний курс моего фронтового университета.

После окончания войны был принят в Союз художников СССР, а «Мать» (после «скитаний» по офицерским клубам) приобрела Государственная Третьяковская галерея. Мы, молодые грековцы, хотели все-таки закончить образование, поэтому, сдав экзамены, поступили в Московский художественный институт имени В. И. Сурикова с обязательством продолжать участвовать в выставках студии. Для меня неожиданно начались

сложности: педагоги на первом же просмотре и обсуждении работ объявили, что путь, по которому я шел как художник, создавая картину «Мать», неверен, мне следует все забыть и начать учиться заново. Сознаюсь,



О далеких и близких

перестраиваться было трудно. Разумом понимал доводы учителей: так теперь не komponуют, несовременен коричневый колорит, чересчур элементарен сюжет. Пробовал делать композиции по предлагаемым правилам, но они меня совершенно не удовлетворяли, и только к четвертому курсу, совершенно отчаявшись, я вернулся к своим

прежним замыслам и методам работы, решив делать только то, что искрение волновало, и так, как свойственно мне.

Картина «О далеких и близких» стала правдивым рассказом о том, что я пережил, прочувствовал в самую первую свою фронтовую командировку в 1942 году в частях, глубоко врезавшихся в немецкие позиции и закопавшихся в снегах. Плацдарм держали прочно, но и письма доставлять было непросто.



Машенька 1956г.

Неимоверно ценные для солдата вести от близких в этих условиях приобретали особый смысл: письма читались коллективно, много раз. Я тогда досадовал, что попал на чересчур спокойный участок фронта, а догадаться не мог, что он станет темой картины, за которую я получу звание лауреата Государственной премии СССР.

Тогда я, наконец, до конца понял слова полковника Царицына. Только так и можно работать в искусстве.

Продолжением этой же линии раздумий или, вернее, отношения к фронтовым воспоминаниям стали и первые после окончания института картины «Машенька» и «Дыхание весны», очень автобиографические по чувствам работы. «Машеньку» хотел делать дипломной работой, но она оказалась чересчур «элементарной» для этого по композиции. («На дипломе вы должны показать умение компоновать несколько фигур людей разного типажа и возраста, а здесь фактически одна фигура».) Закончил ее уже после института, правда, как всегда, не за один год — опять потребовались варианты (их было около пяти), которые на этот раз не уничтожал, а завершая, отставлял в сторону, сравнивал и опять брался за поиски.

На этой работе я как бы завершил для себя выработку своего метода работы над картиной. «Машенька» более чем «О далеких и близких» стала

для меня возвращением к тому пути, на который интуитивно стал я в работе над полотном «Мать»: и в содержании, и в решении образа.

Все первые картины военной лирической темы имели один адресат — прежде всего людей, прошедших фронт, переживших Отечественную войну. Мои чувства и воспоминания были и их чувствами, воспоминаниями, а общий опыт жизненных впечатлений давал возможность как бы тихого доверительного разговора о любви солдата к Родине; не о том, как он воевал, а о том, почему воевал, откуда брал душевные силы.

В них не было спора, но была такая форма размышления, которая диктовала раздумчивую, чувственную форму выражения мысли. И если впоследствии форма решения полотен менялась, то это было более чем естественным, ведь менялись мысли, адресаты. Великая Отечественная война постепенно уходила в историю. Сегодняшние матери, отцы, тем более их дети не «помнят» ее своими чувствами, поэтому на их эмоциональные ассоциации я уже не могу опереться. Да и темы, связанные с войной, для нас всех неожиданно стали обращением не только в прошлое, но и в будущее, тесно сплелись с тревожными проблемами мира. Переосмысление роли военной темы началось для меня с дискуссии вокруг одной из самых моих лирических картин — «Дыхание весны».

Меня разбудил шорох. Еще полусонный, я посмотрел перед собой и не увидел никакого движения: лес только еще думал проснуться, верхушки берез золотились в первых лучах солнца.

Что это? Опять шорох. Вгляделся внимательнее: старый серый лист шевельнулся, приподнялся, и из-под него выглянул, выпрямился и потянулся вверх маленький зеленый росток. И другие маленькие росточки раздвигали старую листву, поднимали черные головки и готовились встретить первый солнечный луч.

Вдруг — голубой цветок. Я спал на еловом лапнике, среди своих товарищей-солдат, и голубой цветок так неожиданно возник прямо у самых глаз. Такой нежный, хрупкий, беззащитный на маленьком, пушистом розовом стебельке... В лесу тихо-тихо — слышен даже шелест травинок.

После грохота артиллерийской канонады, после воя, скрежета и свиста снарядов и пуль — тишина. На фронте — тишина и щебет птиц навстречу встающему солнцу...

С этих голубых весенних цветов и началась для меня картина «Дыхание весны». Вспоминал ощущение радости жизни, открытия небывалой красоты весны, которую до этого не замечал, и ощущение тревоги и нежности ко всему живому. Ведь завтра здесь может пройти враг и всю эту родную красоту уничтожить, растоптать, сжечь, побить снарядами... А подснежники такие хрупкие...



Дыхание весны 1955г.

Только на войне, на фронте многие мои сверстники по-настоящему поняли, что твой дом, твоя улица, твой город, твои мать и отец, родные, друзья — это и есть Родина. И еще эти березки, утренний туман, птичий гомон в лесу — тоже Родина. И подснежники — тоже Родина, которую надо беречь и защищать от врага, ради которой и жизнью пожертвуешь не задумываясь.

Мне было девятнадцать, другим и того меньше. И это тихое утро в лесу стало для нас еще одним открытием любви к самой малой крупинке Родины и своей ответственности за ее судьбу.

Врагу нельзя, невозможно отдать на поругание не то что пяди земли — даже малого подснежника!

Как дым, струятся вверх стволы берез. Костры на земле... Невероятный пожар бушует над ней — война вырвала из мирной жизни зрелых мужчин и совсем еще юных парней, почти мальчиков, со школьной скамьи уходящих на фронт...

Вся страна брала тогда в руки оружие. Мысли и мечты людей были обращены к этой пылающей линии — к фронту. Каждый честный человек мечтал быть там, где решалась судьба страны, над которой нависла страшная опасность; рабство фашизма, уничтожение.

И поэтому весенний лес был наполнен солдатами с оружием, машинами, танками. Скоро в бой. В их руках судьба Родины, и сами они — Родина. И этот юноша, почти мальчик, — ее подснежник, ее солдат.

Вот обо всем этом позднее и была написана картина, которая создавалась три года. Перепортил несколько холстов. Напишу картину, посмотрю, подумаю, людям покажу и вижу — нет, не то! И все заново — эскизы, этюды, холсты. Ведь для того, чтобы все почувствовали так же и то же, что и я, мало просто вспомнить и захотеть.

До сих пор в мастерской лежит большая папка рисунков, этюдов и эскизов для этой картины. Много весенних майских рассветов я встретил в березовом лесу около городка Тарусы. Снова и снова смотрел, как распускаются первые цветы, как пробивают толщу прошлогодней листвы маленькие зеленые стрелы, как золотятся березки в утреннем тумане и первые лучи солнца на их макушках...

Большинство из них, конечно, не вошло в картину, а пейзаж оказался написанным не по этюдам, а по памяти, вернее, по представлению: ни одного «точно такого» этюда не было. Но и поныне пора года — после снега до зеленых листьев мне кажется самой прекрасной в нашей природе: все в намеке, в надежде, в ожидании, как солнечное утро в день рождения...

Тогда много писал и солдат — уже не тех, конечно, что были со мной на фронте: они стали старше, если остались живы, ведь многие из них погибли, защищая и эту весну. Писал пареньков такого же возраста, какими мы были. Толком никак не мог решить, каким же должен быть этот юный солдат, какое же у него должно быть лицо.

В мастерскую приходили школьники и студенты, рабочие и солдаты — младшие братья и сыновья тех, кто воевал. Сперва очень разные ребята, совсем непохожие друг на друга, но из месяца в месяц образ юноши становился яснее.

Искал, и образ старого, бывалого солдата, что спит на картине богатырским сном. В первых вариантах он сидел, проснувшись, с молодым, грел ноги у костра и думал о чем-то своем. Но потом я его «уложил» спать, чтобы не «отвлекал» от молодого. Ведь картину-то хотел сделать о юном, о том, что он чувствовал, что думал в это не по-фронтовому тихое утро.

А старый солдат спит здоровым сном сильного человека с чистой совестью. А как же ему еще спать? Будет день, будет бой, и он, не дрогнув, выполнит свой долг. За его спиной большая и хорошая жизнь рабочего человека, его руки немало потрудились, создавая Страну Советов, — ему есть что защищать. Пусть он спит, набирается сил...

Отгремела война, прошли десятилетия, но эти солдаты должны продолжать жить в нас, в наших сердцах, в нашей памяти. Ведь они спасли Родину, спасли и твою мать, и твой дом, и твой город — спасли для нас.

Спасли и подснежники — для нас. Пойди, посмотри ранней весной, когда еще только-только сходит снег, как открываются навстречу дню нежные лепестки голубых цветов.

Посмотри!

* * *

Так я закончил однажды написанный для детей рассказ об этой картине. Он получился ясным, прозрачным... Но сама картина неожиданно стала первым серьезным творческим конфликтом. Я не раз сам повторял, что искусство всегда социально, слышал об этом от педагогов, но... не чувствовал, до конца не осознавал этих слов. Именно поэтому конфликт, разгоревшийся вокруг картины, был для меня неожиданностью и стал школой понимания сложных взаимоотношений искусства и жизни, школой гражданственности.

Рассказ я написал много лет спустя, поведав о чувствах, которые испытывал и стремился выразить в этом произведении. Естественно, не думал, как можно их квалифицировать, — просто хотел, чтобы люди посмотрели и почувствовали то же, что и я, поняли меня. В этом видел свою художническую задачу.

В 1972 году книжка «Солдат и подснежник» была выпущена в издательстве «Малыш» для маленьких детей, то есть как рассказ о картине хрестоматийно ясной. На мой взгляд, такой она и была всегда.

Но жизнь картины зависит не только от нее самой и не только от автора. Картина вторгается в жизнь, в сложившиеся представления и об искусстве вообще, и о той теме, которая в нем затронута. В процессе работы мне и в голову не приходила мысль, что такое непосредственное, открыто-реалистичное, патриотическое, «прозрачное» полотно может вызвать бурные споры. Сейчас это тоже многим может показаться странным, даже нереальным, но тогда были принципиальные, жесткие обвинения в формализме, в антипатриотизме, в пессимизме. Спор разгорелся в печати, в книге отзывов, у картины в залах выставок, на самых разных собраниях в Москве и Ленинграде. Теперь ясно: он носил отпечаток своего времени, но осталось ли в нем что-либо, интересное для дня сегодняшнего? Да. Проблемы спора, его истоки живы, пожалуй, до сих пор. Конечно, не в столь наивных ситуациях и проявлениях, но даже по спорам вокруг последующих моих работ я чувствую — жива проблема.

Однако молодому художнику, да и современному, новому зрителю эта давняя история может быть интересна и как опыт мужания сознания художника, как опыт осознания социального, а не только профессионального значения своей работы. До спора я просто пел свою песню, фактически никогда не задумываясь о том, что картина, да и любое художественное произведение — всегда бой за свои убеждения. И для чувств моих — художника и человека — было удивительным открытием проблемное звучание работы, в которой, казалось бы, все было столь просто. Только тогда понял: подлинное знание — пережитое, пережитое лично. Постепенно учился видеть за «азбучными истинами» совсем не азбучные

жизненные процессы, задумываться над теми проблемами искусства и жизни, которые, казалось бы, давно уже решены.

Спор вокруг «Дыхания весны» (1955 г.) стал для меня одним из серьезнейших курсов моего университета. После него активнее утверждал свое отношение к жизни, осознав, что недопонимание, поверхностное понимание задач станковой картины присуще не только непосвященным в искусстве. Наивность восприятия картины: одними как плаката или наглядного пособия, другими как декоративного украшения — следствие не случайности, а скорее определенных недостатков в нашем художественном развитии.

Как же сложился спор? Начался он еще до выставки, а огласку получил в статье, напечатанной в одной из газет: «...В новой работе... художник слишком увлекся личными переживаниями своих героев. В результате «личное» в картине преобладает, назойливо выпирает на передний план... Картина получилась сентиментальной, камерной, неясной. Образ молодого солдата несколько театрализован. Фигура же третьего солдата, сидящего спиной к зрителю, непривлекательна, вызывает вопрос: кто он — человек с раздвоенной душой? Будет ли стоять такой насмерть, отражая натиск танков врага?»

Начался открытый спор, суть которого была не в том, естественно, как решен тот или иной образ (например, молодого солдата), а в понимании основной мысли, вернее, основного чувства.

Оказалось, что поставленная мною проблема звучала так: что же за человек советский солдат, каковы его нравственные критерии, его стимулы на войне?

В книге отзывов на статью появился ответ капитана запаса А. М. Архипова: *«В воскресенье я с товарищами по заводу был на выставке... Конечно, я не художник, не специалист, но не согласен с оценкой картины художника Б. Неменского. Не стал бы я писать, если бы это не было нашим общим мнением.*

Картина в газете рассматривается как вещь непонятная, значит, и ненужная. Чего же в ней непонятно? Это как раз и непонятно. Именно эта картина нам понравилась больше других, и она сейчас стоит перед глазами. Я сам был в армии. И скажу — художник смог передать настроение, которое пережил, наверное, каждый солдат. Затихли залпы. Завтра снова в поход. Загудят машины. Тронутся в боевой путь танки. А сейчас, в этот ранний час, мир и покой на земле, будто нет войны, и ты видишь вокруг мирные родные леса, небо. Родное, мирное — то, что мы отстаиваем в боях. И особенно дорогой становится твоя земля... Эта картина о войне, но она зовет к миру...

Рядом с ним сидит другой солдат, может быть, это дневальный, может быть, он проснулся и сейчас курит. Почему же в статье пишут, что он завтра не пойдет в бой, что у него какая-то раздвоенная душа? Почему? Ведь это простой русский человек, который знает, за что он пошел воевать... В вашей статье нет понимания русского человека... который умеет воевать и может быть беспощаден к своим врагам,

которому нет равных в бою, но он гуманен, он любит Родину, ее просторы, луга, леса, поля...»

Критические статьи в прессе появились во время экспонирования выставки и, естественно, вызвали много записей в книге отзывов. Писали солдаты, рабочие, студенты. Рядовой Ю. Кудрин написал: *«...По себе сужу... Бывает, увидишь природу вокруг, и ошарашивает тебя ее сила и красота, остановишься, словно оторопеешь... И любовь к природе никогда не расслабляет, а, напротив, увеличивает силы в бою. Эта картина воспитывает в нас любовь к Родине».*

Студент Ю. Наумов продолжил эту мысль с других позиций: *«...Эта картина куда шире простого изображения момента... Я вижу, глядя на нее, во имя чего сражались наши отцы. Я вижу, почему они побеждали, ибо люди, умеющие любить, умеют и ненавидеть, страстно ненавидеть того, кто покушается на дорогое и любимое...»*

Когда писал картину, то, естественно, не думал кого-либо чему-то учить, а, как теперь принято говорить, самовыражался — выражал свое отношение к жизни, свои переживания. Но именно в споре начал понимать, что не просто люблю или ненавижу, а совершенно осознанно что-то утверждаю или отвергаю.

Впоследствии вокруг моих работ не раз возникали бурные дебаты. И со временем научился предугадывать, какие аспекты не только формы, но и содержания, отношения к действительности, ее проблемам могут их вызвать, а именно: нарушающие стереотипы. Однако яростная поддержка зрителей всегда давала веру в то, что понят и принят ими по сути.

Кстати, долго (годами) работая над картинами, перед завершением всегда устраиваю прямо в мастерской серии показов их самым разным людям — от уборщиц, врачей, студентов до специалистов-искусствоведов и товарищей-художников. Слушая их мнения, пытаюсь уточнить решение картины так, чтобы содержание было ясно даже «непосвященным». Для меня очень важно быть понятым до конца, чтобы полотна мои «захватывали».

А тогда в спор вступили и ведущие советские художники. Так, Д.А.Шмаринов, выступая в ЦДРИ, говорил: «Нельзя борьбу с формализмом подменять... поисками формализма у художников-реалистов... Неясно, ради чего приведены как пример формализма, как пример эстетского ухода в сторону от магистралей советского искусства Пластов и Неменский...»

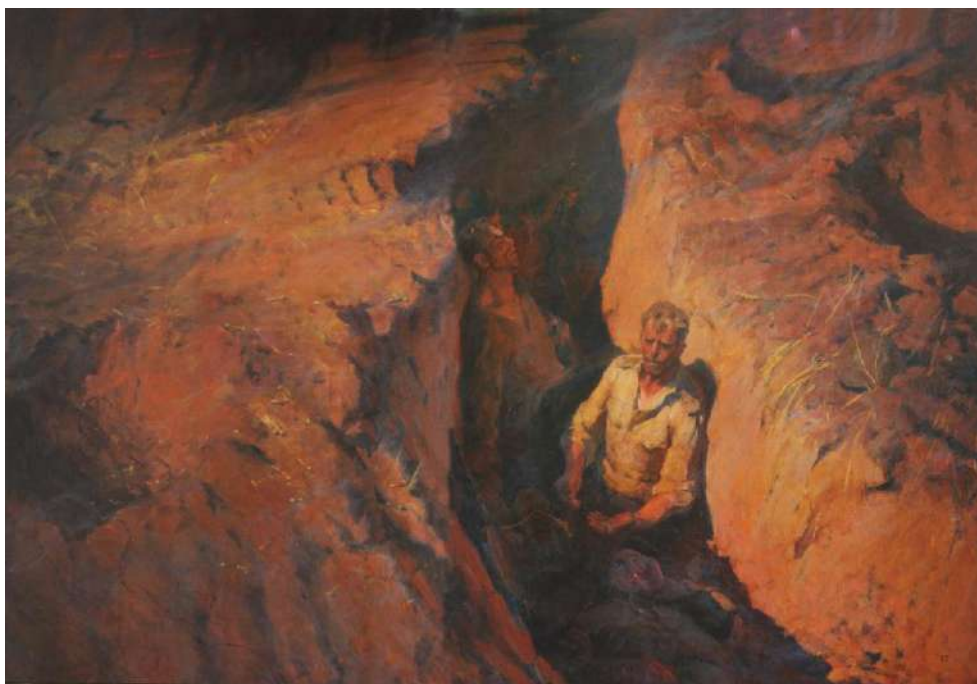
Прошли годы, дискуссия отошла в прошлое, и сейчас молодым поколениям художников может показаться странным и даже в чем-то наивным такой аспект спора, ибо право сойти с ходулей общих деклараций было именно тогда завоевано многими произведениями советского многонационального искусства. И картина «Дыхание весны» оказалась в свое время одной из ступеней этой борьбы.

Размышляя сейчас над дискуссией, вижу и в дне сегодняшнем потребность в продолжение спора. Например, о современном понимании оптимизма, личности и даже правды - разве здесь споры уже отгремели? Нет, конечно. И давно прошедшая дискуссия может напомнить о каких-то важных жизненных проблемах. Не случайно на Пленуме Центрального Комитета

Коммунистической партии Советского Союза (июнь 1983 г.) особо подчеркивалось: «Исходной в творчестве художника была и остается его гражданская позиция. Лишь партийный подход помогает постигать ведущие тенденции современности. Истинный талант не отгораживается от жизни, не допускает ни лубочного приукрашивания действительности, ни искусственного выпячивания теневых явлений».

ПЯДЬ РОДНОЙ ЗЕМЛИ

«Земля опаленная»... Картина о Курской дуге? Может быть. Но скорее просто о земле, опаленной войной, об опаленном войной человеке. Для меня она стала как бы итогом одних раздумий и началом других, началом иного отношения к теме Великой Отечественной войны, которая стала отступать из живых, горячих, сегодняшних чувств народа в глубь истории, становясь ею для всё большего числа людей, выросших до взрослых лет, но, к счастью, не испытавших военных тягот.



Земля опаленная 1957г.

Наступало время иных размышлений. Но для меня и моих товарищей, ее участников, еще были свежи чувства тех лет. Не вполне сознательно (осознавая в процессе) я начал ставить эту Великую войну в ряд с другими освободительными войнами, которые вел наш народ, более того, и с теми зарницами, что начали полыхать за горизонтом дня сегодняшнего...

После «Дыхания весны», где все было пронизано живыми, собственными лирическими чувствами, где хотелось наслаждаться жизнью, отвоеванной у страшной неизвестности, годы «холодной войны» вызвали в памяти уже не подснежники, а обугленную землю и опаленные глаза.

Художнику бывает трудно классифицировать по жанру свое произведение. Поэтому я не знаю, считать ли эту картину исторической или жанровой. Она посвящена определенному историческому событию, хотя создана на конкретном материале и по личным фронтовым впечатлениям. Она не о быте солдат, не о буднях, героизме или тяготах войны, хотя изображен будничный эпизод передового окопа между атаками.

Это полотно скорее всего о земле, созданной для пашни, радости и труда, о войне, превращающей ее в адское подобие чужой, мертвой, непригодной для жизни планеты, в зону пустыни.

Картина начиналась с чувств лирических, схожих с «Дыханием весны», но, очевидно, послевоенные тревожные годы постепенно, исподволь изменяли ее сюжет. Это я осознал уже после окончания работы, сравнивая начальные и последние эскизы, и сам был удивлен разительной перемене основной мысли, собственных устремлений.

Как и всякой работе, «Земле опаленной» предшествовал долгий путь колебаний и сомнений. Вначале хотелось решить ее лишь через образы солдат, но с деталями пейзажа — прекрасное поле ржи с васильками так и манило. Казалось, что его созвучие с солдатской думой о войне и даст нужный толчок для понимания зрителем моей мысли. Однако в процессе работы захотелось выразить не грусть, не лирическую мечту труженика о бескрайних колоссящихся полях, но то, что есть во мне и во многих людях и теперь, — страстную, как вопль, тягу человека к миру, к труду, к ласке. Да, через этого солдата с, казалось бы, окончательно загрубевшим от боли сердцем раскрыть ту силу, которая, теплясь в глубине души, помогала выдерживать такое, что не всегда выдерживали камни.

Изменились и поиски типажа главного героя, и решение пейзажа: захотелось, чтобы зритель сам смог «кожей почувствовать» пламя того адского пожарища, что обожгло сердце солдата. Образ земли в композиции стал уже не фоном, а равноправным и даже, может быть, главным героем картины.

Холст к концу поисков стал представляться большим, чтобы зритель буквально ощутил эту подавляющую массу испепеленной земли. Работал с крупными, завершенными эскизами, чего обычно избегаю. На них происходила борьба за осознание и мысли и языка. Я люблю деталь, и в первых вариантах она часто меня «побеждает». Вместе с тем всегда иду от живого чувства к обобщению. Здесь настойчивее, чем когда-либо раньше, хотелось, чтобы чувства и мысли зрителя не были отвлечены бытовыми или военными деталями фронтовой жизни и обстановки, которые я так люблю и знаю.

После долгих поисков наконец удалось найти и образ солдата, который к тому времени уже четко сложился в душе. Большого труда стоило уговорить позировать несколько замкнутого, обстоятельно-спокойного и недоверчиво относящегося и к искусству, и к красоте своего облика тракториста. Продолжалась работа и над сбором пейзажного материала, который трудно было как собирать, так и использовать. Если окоп можно было вырыть, то обуглить и «истоптать» землю, как это было на фронте, невозможно.

Постепенно прояснялось общее решение картины. Неожиданно нашелся высокий скошенный горизонт, и вся видимая плоскость земли — растерзанное, выжженное поле рассекла трещина окопа, появились воронки, похожие на лунные кратеры, — вывернулась на холст. Обнажилась обугленная земля с торчащими кое-где поломанными колосками пшеницы — следами прошедшего через окоп танка, полотно пронизал мерцающий красноватый свет — свет прошедшего через дымы кончающегося дня и начинающихся пожарищ, свет и цвет которых мирные дни не видят.

Мне хотелось, чтобы зритель не сразу видел притаившихся среди этого ада на дне окопа солдат. А увидев, почувствовал бы всю меру усталости и стойкости этих обожженных, как сама земля, людей. Хотелось передать всю ту спокойную уверенность, которая сделала их сильнее и живучее камней, ибо это их земля, их Родина.

Хотелось, чтобы зритель вместе с солдатом-крестьянином нашел уцелевший в пекле колосок, вместе с ним растер его на ладони и... задумался: это было вчера и не быть ли этому завтра?

Во фронтовом блокноте полковника С. Борзенко, отрывки из которого были опубликованы в газете «Правда», сохранилась запись: «За церковной оградой валялись трупы фашистов, присыпанные снегом, словно нафталином. Подъехал генерал Рыбалко, долго смотрел на молодого солдата с холодными, полураскрытыми, почти девичьими губами. Кого напомнил ему этот мертвый немец, сына ли, брата ли, но только суровый генерал сказал:

— Ненавижу войну... Сколько скосила, проклятая, молодых жизней, и наших, и чужих! — И тут же попросил собравшихся жителей: — Похороните мертвых...

— Да ведь это же враги, — возмутился белобородый старик. — Пускай их растащат вороны.

— Все равно похороните...».

Не допустил ли здесь генерал Рыбалко слабодушия? Не встал ли над схваткой? Не был ли заражен духом пацифизма?

Я не случайно ставлю эти вопросы. Мысли генерала Рыбалко не чужды моим, не чужды дискуссии, возникшей у одной из моих картин.

«Безымянная высота». После напряженного боя на земле лежат рядом два убитых солдата — немец и русский... Вихрь рукопашной еще не остыл даже в телах мертвых. Два солдата — врага, но и двое юношей, почти мальчишек...



Безымянная высота 1962-1992

«Чего греха таить: картина действительно впечатляет. Мимо нее вряд ли пройдешь равнодушно. Тем обиднее, что идейно-эстетическая концепция, легшая в основу произведения, несет в себе элементы некоего абстрактного, евангелического гуманизма. Пожалуй, даже окрашена мотивами пацифизма...» — так резко высказался о картине «Безымянная высота» один специалист-эстетик (за давностью лет его фамилию не считаю необходимым здесь называть). И все из-за того, что автор положил их — немецкого и русского солдат — голова к голове, сопоставил.

Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей! —

говорили мы на фронте стихами любимого поэта. И были правы. Мы ненавидели захватчиков. Украинцы, казахи, грузины — все народы Советского Союза в едином порыве защищали свою многонациональную Родину. Но мы оставались и коммунистами, защищали и рабочее братство всех народов, понимая: эти немецкие юноши, надевшие фашистскую форму, воспитанные как фашисты, не родились фашистами. Мы потеряли бы право считать себя коммунистами-интернационалистами, если бы забыли это и поддались расистской идеологии, отождествив фашизм с немецким народом.

Прав генерал Рыбалко! Да, мы воевали за право быть человеком и для этого юного немца, который с оружием в руках вторгся на нашу землю, жег, насильничал, уничтожал. Я глубоко убежден, что нет абстрактного гуманизма в высказывании генерала Рыбалко, но есть коммунистический гуманизм, интернационализм. И понимать это сегодня не менее важно, чем в годы войны. Ведь эти обманутые фашистскими идеологами немецкие юноши — тоже в большинстве сыны рабочих и крестьян. Поэтому убежден: в "моей картине тот же коммунистический гуманизм.

Но работе на долгие годы была закрыта дорога в музеи и на выставки. Конечно, каждый художник не гарантирован от того, что вложенные им в произведение мысли и чувства будут достаточно ясно выражены и дойдут до зрителя. Бывает так: художник объективно хотел одно, а выразил иное. Не сумел, не получилось. По этой картине были проведены три большие дискуссии (в творческом клубе МОСХ, в Доме литераторов, на страницах и в письмах журнала «Художник»), выставка моих работ (с этой картиной) прошла в семи городах страны, — в результате накопились сотни отзывов. Я их все прочитал и знаю, что до подавляющего большинства зрителей дошел подлинный смысл картины. (Всего один отзыв в плане вышеупомянутого критика: «Наш солдат, даже умирая, отошел бы и не упал рядом с немцем!»)

Очевидно, такое представление возникло из двух моментов, связанных, с одной стороны, с непониманием специфики сложных станковых форм искусства, с другой — с незнанием чувств и мышления сегодняшней советской молодежи, с непониманием обеих сторон, дающих жизнь искусству: самого искусства и зрителя. В наши дни, к сожалению, довольно распространено восприятие содержания картины по аналогии с содержанием плаката или наглядного пособия. В жизни искусства все взаимосвязано: не только оно рождает своего зрителя, но и зритель характером и уровнем своего восприятия рождает в искусстве ответ, поэтому появляются в станковой живописи произведения с однозначным содержанием, где все на поверхности. Тенденция нежелания и неумения всматриваться, вдумываться в станковое произведение, не нова. Я лично впервые столкнулся с ней, выставив в свое время «Дыхание весны». Что же делать, если некоторые гармонию сложнейшей палитры человеческих чувств ныне все еще пытаются

проверить не то что алгеброй — двумя действиями арифметики? Конечно, тогда все будет неясно и непонятно.

Но неужели долой многоплановость в искусстве? Долой раздумья и сомнения? Дважды два равно четырем! А если проблема не столь элементарна?

Посмотрим, что писали рядовые зрители. Оказывается, как часто они смотрят внимательнее и глубже, чем мы предполагаем. «Некоторые сумели разглядеть в картине элементы абстрактного гуманизма и даже пацифизма, — пишет группа участников Великой Отечественной войны из Саратова. — Но прийти к таким выводам мог только тот, кто не сумел или не захотел под внешней структурой композиции произведения прочитать его подтекст...

Предельно сблизив фигуры врагов, художник как бы ставит вопрос: «Что у них общего и что различного?»... Когда мораль, назидание в картине выходят на передний план, она перестает быть произведением искусства. И если, как того хочется критику, Б. Неменский нашел бы «спасительный интервал» между врагами — героями произведения, картина перестала бы «мыслить» и «переросла бы» в наглядное пособие по истории Отечественной войны».

Каменщик Николай Круглов так разбирал образы картины: «Он (наш боец — *Ред.*) в смерти не вызывает жалости (жалеют напрасно павших, падших и обиженных),.. Он победил в неравной схватке и пал, как будто уснул, непомерно устав, откинув руку, сжимавшую ствол автомата. Думал ли он о своей жизни, вступая в неравную схватку? Мог ли так драться человек только за свою жизнь?.. Нет, не уравнила их смерть: один лежит, как будто уснув, спокойный и как бы уверенный в правоте своего дела, другой — выронив нож, с втянутой в плечи головой, как бы боясь нового удара, впившись зубами в землю...

...Крайне нелепо, — продолжает Н. Круглов, — выглядит обвинение картины в пацифизме и антипатриотизме».

Наша молодежь живет в годы трудной борьбы Советского Союза и всех прогрессивных сил человечества за мир, против все ускоряющейся гонки вооружений. И, критик Н. не понял, насколько ей свойственна именно такая, можно сказать, автобиографическая позиция в восприятии произведения. Каждый как бы представляет себя сегодняшнего на месте нашего солдата: «Падая, он повернулся лицом к небу, к свету... Погиб. Но всем своим существом — поворотом головы, тела, рукой, в которой еще, кажется, сохранилась сила, автоматом загораживает солдат своего немецкого сверстника от ползущих фашистов — их общих врагов — врагов юности, мира, весенних цветов — всего живого» (П. Пулькин. Петрозаводск).

Признаюсь, я и не думал о таком прочтении, но высказанная зрителем из Петрозаводска мысль, наверное, сегодня близка многим молодым людям.

Картина «вызывает боль, обиду за обманутого немецкого парня, — пишет Ж.Журибеда из Кондопоги, — сожаления о потерянной жизни. А где боль, там — ненависть. Но здесь нет ненависти к простому немецкому парню, здесь ненависть к темным силам, порождающим войну, здесь ненависть к тем силам, которые превращают людей во врагов».

Вся борьба нашей партии, нашего советского народа за мир — борьба против милитаризма, фашистской чумы, но сегодня — *на новых рубежах*. Патриотическое искусство (как и воспитание), помогая вести этот бой, должно давать эмоциональные пути для восприятия всего того огромного и сложного исторического опыта, с высоты которого мы осмысливаем явления и истории и сегодняшней жизни, чтобы идти вперед. Любая примитивизация, упрощение здесь могут сыграть прямо противоположную роль. А сложная, симфоническая конструкция образа станковой картины предполагает многоплановость, неоднозначность и даже противоречивость. Наша молодежь вполне созрела, чтобы воспринимать самые сложные образы и хочет не младенческой манной каши, а духовной пищи, заставляющей думать, ассоциировать видимое со всеми прошлыми и сегодняшними явлениями жизни и сама находить ответы, к которым искусство должно вести очень тактично.

«О чем хотел сказать нам художник этой своей картиной? — спрашивал в предисловии к альбому моих работ Константин Михайлович Симонов, фактически завершая многолетнюю дискуссию. — О подвиге юноши, защищавшего и защитившего на этой бесчеловечной войне свою советскую землю? Да, об этом. Но не только об этом. А, по-моему, еще и о том, что, не подвергая сомнению красоту человеческого подвига на войне, нельзя забывать, что сама по себе война — далеко не лучший способ разрешения споров между людьми...

Так вот — смотрю на картину... и думаю о том, что именно личный опыт войны потребовал от Неменского создания этой картины, далекой от пацифизма, но властно напоминающей нам о том, что новой войны не должно, не имеет права быть.

Я разделяю это чувство, я люблю эту картину, отвечающую не только моим воспоминаниям, но и моим мыслям о будущем».

Война прокатилась не только по территории многих стран — она прокатилась по жизни каждой семьи, по жизни каждой женщины. Казалось бы, такие несовместимые понятия — война и женщина. Для меня они стали неразрывны.

Я был мальчишкой, когда попал на фронт. Много видел, многое чувствовал, но осознал все значительно позже. И неожиданно возникла потребность писать о женщинах и войне.

В разные годы и разные сюжеты.

Первая картина — «Мать». Понятно почему: ведь в каждом доме жила мать солдата. Такого же, как я, как все. Можно ли было об этом не написать?

Рядом с нами по фронтовым дорогам шли наши сверстницы — девчонки, надевшие шинели. Они брали в руки и автомат, и штурвал самолета, и флажки регулировщика. Но ближе, незаменимое солдату была «сестричка» — медсестра. Она и с поля боя тебя, раненого, вынесет, и даст первую надежду на спасение. Как же было не написать хотя бы об одной из многих сотен Машенок, деливших с нами солдатскую судьбу?

Война окончилась. Победа. Мир. Солдаты вернулись домой. Труден был и этот переход — от боевой армейской жизни к гражданке. Казалось бы, пришло мирное счастье. Сначала я и не замечал — да и где было парню заметить, но постепенно почувствовал какую-то горечь, какую-то растерянность среди девчонок моего поколения. Им было двадцать, потом тридцать, сорок...

Постепенно меня охватывал новый поворот военной темы. Да, над нашей землей пронеслась война, над всей Землей пронеслась... В мире и сейчас неспокойно. Для нас она тоже не только прошлое, но живет в нас, в мужчинах, бывших солдатах, оставшихся в живых, сложной, противоречивой жизнью в наших детях, часто ломая их судьбы, но особенно прочно и трудно в женщинах, переживших войну, живущих в атмосфере ее отголосков, — в характере, в чувствах, в любви — в судьбе. Как часто мы не замечаем трудности этих судеб, покрытых шрамами.

Ведь это они, наши женщины, помогли вынести тяжелейшую войну и поднять на своих плечах израненную, опустошенную страну, потерявшую 20 миллионов, среди которых отцы, мужья, женихи, сыновья. Кто расскажет о женщинах моего поколения?..

Долгие годы я шел к решению этой темы. Разными гранями она поворачивалась в сознании, на эскизах, на холстах. Не было более многосложной и многотрудной темы для меня, возможно, и не будет, потому что не будет такой боли сердца. Она подспудно существовала во мне, когда писал другие картины: робко, поэтично и наивно грустно, когда писал «Машеньку», «Дыхание весны»; более настойчиво и тревожно, когда работал над «Землей опаленной» и «Безымянной высотой». После этих картин захватила меня уже целиком, оттеснив остальные замыслы. Может быть, и хотел бы ее не писать, но уже не мог, так как ежедневно сталкивался с этой

человеческой проблемой, окружающей плотным кольцом надежд, муки, горечи, отчаяния, мужества женщин моих поколений!

Слава павшим за Родину! Слава и их матерям, женам, дочерям, невестам — они пожертвовали не меньшим — счастьем. Особенно меня волновала порожденная войной тема женского одиночества — тема невест и жен погибших солдат. Они благословляли мужчин на подвиг, помогали в трудную годину и совершают подвиг до сих пор, будут свершать его до самой смерти.

«Вы те печальные поля, где продолжается война...» — сказала о них замечательная армянская поэтесса Сильва Капутикян.

Мы нередко пытаемся закрыть глаза на трагизм их судеб, не замечая той горечи, отчаяния, что несут в себе даже не жены, чаще всего лишь несостоявшиеся невесты погибших солдат. Хотим в них видеть только героизм статуи, нередко не понимаем, когда они страдают и мечутся в поисках выхода, ибо одиночество не может быть счастьем, а миллионы наших современниц одиноки. Да, это сильные женщины. Да, материально они независимы, прочно стоят на земле, у них выработалась мужская хватка, но... разве в этом и заключается человеческое, женское счастье? Они могут радоваться и смеяться; могут покровительствовать более слабым, нуждающимся в поддержке; вести насыщенную, напряженную общественную жизнь. Но мы не всегда замечаем, что прячется в глубине глаз, в глубине души, не всегда хотим увидеть, понять всю сложность, часто изломанность духовного мира этих женщин, их муки. Так «тяжкий млат, дробя стекло, кует булат» повторяем мы, забывая, что они все же не булат, а люди, и жизнь, прошедшая по их судьбам тяжким молотом, не только выковала в них много подлинной духовной силы, но и поломала много подлинной красоты и радости. И это та цена, что помогла и помогает совершать им свой повседневный и бесконечный подвиг. Эту «некрасивость» мы обязаны понять и принять, обязаны понять их такими, какие они есть — не героическими статуями, а живыми, страдающими женщинами — героинями нашего народа. Иначе мы предаем их и себя.

Когда я начинал работать над картиной «Женщины и война», не хотел верить в зрителя меньше, чем в себя, поэтому пытался сделать картину так, как чувствовал, — не фальшивя. И если зритель увидит в ней меньше веры в человека и оптимизма, чем в других моих полотнах, вина в том не темы, не подхода к ней, но, вероятно, моего неумения донести свои чувства или неумения зрителя их воспринять. Ведь каждая картина — сотворчество со зрителем, и он должен быть внутренне готов к нему, его душа должна быть открыта для него. Только время, жизнь картины «на людях» покажут, смог ли я сделать то, что хотел, — поставить маленький памятник светлым и грешным, счастливым и несчастным женщинам моего поколения — таким, какие они есть.

Образы картины выкристаллизовывались медленно. Сперва существовали во мне как неясные, смутные мечтания. Постепенно жизненные явления втягивали меня все глубже в духовные проблемы моих героинь. Где бы ни был — в Москве, в деревне, в дороге, — постоянно сталкивался с ними,

беседовал, вникал в их мысли, радости, тревоги. Чувствуя внимание, дружеский интерес к их жизни, женщины часто очень откровенно рассказывали о себе: перед чужим человеком — приехал-уехал — не зазорно облегчить душу, выговориться.

Сколько за эти годы судеб прошло передо мной. Каждая могла бы послужить темой для романа, повести. Сколько было и комедий и трагедий, гордости человеческой и жажды простого бабьего счастья: ласки — мужской, детской. Сколько неистраченной, бесплодно пропадающей заботливости, нежности, любви. Сколько попыток вырваться из этого заколдованного круга. Что греческие трагедии по сравнению с этими простыми жизненными фактами!

Впервые зримо картина предстала в моем сознании после празднования 8-го Марта в Звенигороде, на которое я попал случайно в поисках помещения для своих студентов на время «пленэра». Отказаться от застолья было неудобно.

Небольшая — человек семь — компания женщин от тридцати до сорока. Танцы, песни и слезы, горькие бабьи слезы.

Женщины вспоминали недавнюю, но почему-то незаметно промелькнувшую молодость, вспоминали тех, кто ушел, тех, кто не вернется никогда, хотя мог бы идти рядом всю жизнь. Была невыразимая горечь и в этой, очевидно, радостно подготовленной застолье, и в новых, красивых по случаю праздника одеждах, и в самой цветущей красоте этих женщин.

Скажи я им тогда об этом, обиделись бы: «А мы для себя эти платья надели! Сами смотрим, какие мы красивые да нежные...» Так бы сказали. И горько бы плакали после этого. Но я не спрашивал. А они плакали и так.

Но больше всего меня поразила одна крепкая, сильная женщина, завхоз школы. Она была старше всех или выглядела так? Мужская стрижка, коричневый глухой, не праздничный свитер, грубые, без намека на уход, на маникюр руки. Всем своим видом она как бы отрицала, отвергала, отсекала от себя всякую женственность. И разговор и шутки ее были мужские — вся повадка подчеркнуто мужская. Она в этот вечер не всплакнула, пожалуй, единственная.



Женщины моего поколения

— Ты железная, ты, Варвара, каменная, ты как стена! Тебе хорошо!

Каменная баба... Какой вопль замурован за этой каменной стеной. В долгих беседах, не раз пробиваясь сквозь такие стены, слышал...

В этот вечер я сделал первый эскиз будущей картины. За годы работы все в ней не раз менялось. Сначала женщин было много. Постепенно буйная, лихая пляска утихла и свелась к протяжной песне и, наконец, к молчанию трех фигур, среди которых осталась и Варвара.

Я их много встречал потом, этих «каменных баб» — директоров, врачей, бригадиров, шоферов. Они стали частью меня, частью моего сердца. Их звали по-разному, часто Верами. Они и были и есть верою — непоколебимою верою в силу жизни, в свою силу, в победу и над собой, и, к сожалению, над природой.

Работая над картиной, собирая материал на «женских» производствах, я всегда чувствовал пронзительно-трагическую ноту в попытке преодоления неизбежности. А любовь, бунтующая, со связанными руками, идущая на горькие компромиссы, сопротивляющаяся отречению от женственности, — разве это не то же проявление цельности характера, жизнестойкости?

Неужели искусство должно забыть об этой правде, об их праве на нежность, ласку, семью, об отчаянной борьбе за это право? Не проявляется ли в ней человеческая сила не меньшая, чем в отречении?

Художники - человековеды, разве это тема не для нашего творчества? Разве эти судьбы — не многолетний символ горя, которое приносит война?

Но можно жить и ни от чего не отрекаясь, ни от чего не отказываясь и не вступая на (чего тут больше — радости, горя?) путь борьбы за право на ласку. Можно, не идя ни на какие компромиссы с совестью, жить, работать, радоваться... и страдать, переводя нерастраченную любовь на рельсы Мечты, Надежды. И в сорок, и в пятьдесят лет жить девичьей надеждой, нести радость в себе, в своей душе, бережно, как вечно живого трепещущего птенчика, нести в своем сердце нежную женственность, установив между ними и реальной прозой жизни стену фантазии, нежной, горькой сказки. И какая сила души нужна — ничего не требуя, не добиваясь, ни от чего не отказываясь.

На вид хрупкие, слабые, такие женщины как айсберг. Их сила почти неисчерпаема — она таится в богатом внутреннем мире. Их женственность не растрачена, не отброшена, но спрятана: живет в свете глаз, в нежности рук, в девичьем облике фигуры. Вечные девочки — вечная Надежда... Среди моих друзей есть такие женщины. Они несчастны? Да. Конечно. Несомненно. Но и счастливы. Счастливы счастьем, доступным не всем. В них сохранилось море нерастраченного человеческого тепла, поэтому вокруг всегда много людей. К их теплу тянутся, его берут часто, не смея или не умея ничего дать взамен. И этот трепетный огонек свечи на ветру горит десятилетия...

Три мои героини — Вера... Надежда... Любовь... Да, несмотря ни на что — Вера, Любовь и Надежда! И мудрость наша — в чуткости к ним.

Трудные женские судьбы. Это наши сестры, может быть, несостоявшиеся матери... Отданы не только жизни солдат. Врагом убиты, украдены у нашего народа, у многих народов не только годы и силы — осталась бездна неистраченной, задушенной, стонущей нежности...

Невосполнимые утраты... Целые поколения они будут отзываться на жизни дефицитом этой увядшей на корню, не переданной детям нежности и ласки! Целые поколения...

Над этой темой я вплотную работал почти пять лет. Написал несколько вариантов. Это были и бытовые решения, похожие на то, что я видел в общежитиях «женских» производств. Это были и такие, очищенные от

бытовых примет работы, как квадриптих «Память», где постепенно шел к освобождению сюжета от подробностей, чтобы выявить внутреннюю цельность трех образов, трех путей сохранения себя. Сейчас от этих поисков осталось три основных варианта — и каждый из них имеет, очевидно, право на существование. У каждого есть свои преимущества и свой зритель, которому он говорит больше и полнее. В процессе поисков накопились десятки этюдов и эскизов. Интересно просматривать этюды с женщин, видеть, как постепенно в них для меня становился яснее то один, то другой, то третий образ. От эскиза к эскизу менялись мое представление об этих образах, строй композиции, даже характер мазка. От документальности языка первого варианта к более символическому ходу последнего.

Интерьер вначале был фронтален, спокоен, совершенно обычен — женская «общежитийская» комната. Во втором варианте он как бы весь накренился, пришел в жесткое, напряженное движение — появился контраст напряженного по перспективе, тону и колориту интерьера с полной статичностью, неподвижностью фигур. Такой контраст был мне необходим для выражения мятущейся в безысходной стабильности судьбы этих женщин. Сочетание острого движения с успокоенным квадратом всей композиции, с уравновешенностью треугольника фигур; сочетание красных, фиолетовых, синих, желтых цветов, резкие перепады тонов, грубоватость фактуры — так постепенно от эскиза к эскизу складывался язык полотна. Даже в этом варианте существует три разные, совершенно законченные работы.

Но все-таки и на нем я не смог остановиться — захотелось усилить не только линию анализа происходящего, но и линию воспевания героев произведения. Таким образом, родилась композиция из четырех холстов — квадриптих «Судьбы». Три образа — три холста, четвертый — символ их скорби, их судьбы: женщина, распростертая на одной из безымянных высот. Три судьбы, выраженные только через пластику фигур, рук, лиц. Для меня особенно важны были руки героини картины, как реки, текущие в никуда, но созданные для нежности, ласки, баюканья, руки — потери наши...



Женские судьбы 1966-1969

Эти потери не восполнены и невосполнимы. И сегодня они с нами. Всегда ли мы понимаем, что выжженные поля в душах поколений, прошедших страшные испытания, и сегодня отзываются уже в новых поколениях тяжелыми драмами, дефицитом тепла и ласки. И картина о прошлом ради дня нынешнего, для борьбы за мир, справедливость, за право на человеческое тепло. За духовную чуткость, обеспечивающую это право.

ХРУПКОСТЬ ТИШИНЫ

Неотвратимо, день за днем отступают в прошлое годы Великой Отечественной войны. Уходят, теряя трепетность и непосредственность, и чувства тех лет. Но, напротив, расширяется их осознание. Напряженность жизни мира, вспышки «холодных» и «горячих» войн в разных точках планеты, поднимающий на Западе голову неонацизм возвращают мысль к годам нашей освободительной борьбы, заставляя видеть их уже в более широком историческом контексте — в контексте прошлого, настоящего и будущего.

Великая Отечественная война в моем сознании постепенно становилась из опыта нашей жизни и борьбы опытом истории в ряду событий прошлого: и для нас, ее участников, и для молодых людей, не переживших ее, но уже ставших отцами и матерями.

Мир остается тревожным: над ним нависла угроза атомного апокалипсиса. И естественно, что тема войны стала ассоциироваться с сегодняшними тревогами и чувствами, с судьбами ныне живущих людей, их детей.

За послевоенные годы я сам дважды стал отцом и почувствовал тревогу не теоретически, но сердцем. И вполне органично в моем творчестве возникла тема материнства (у каждого художника она, наверное, рано или поздно возникает), а за ней и тема отцовства. В моем сознании они тесно связаны с мыслями о войне даже в тех сюжетах, где в прямом смысле темы войны, по существу, нет.

Эти тесно взаимосвязанные темы вылились в цепь сюжетов чисто лирических, открыто драматических, сюжетов из далеких военных будней и



Тишина 1969 г.

сегодняшнего дня. Источником каждого были личные переживания. Родился мальчик — незащищенный, такой доверчивый и зависимый кусочек жизни. И дитя, и само материнство вначале представлялись просто безмятежным торжеством

жизни, плодоношением человеческим. Ощущая нежный, теплый комочек жизни у себя под рукой, я наполнялся желанием написать покой единения двух существ — матери и дитя. Вечная тема представлялась как радостная, сочная тема торжества жизни — так и скомпоновалась в теплых, мажорно-

мягких тонах. Был уже собран нужный материал, казалось бы, все решено в композиции.

Начались кубинские события — мир снова стоял на грани войны. Не писалось. Радость плодоношения? Покой мира? Нет, не было в мире покоя. Тишина была ненадежной и очень тревожной; в восторг перед красотой и радостью материнства вкрадывалась острая тревога за его судьбу, за жизнь ребенка. Но это я осознаю теперь, а тогда просто мучила неудовлетворенность уже найденным радостным решением: что-то во мне изменилось, и это что-то мешало работать как задумалось. Не писать совсем?

Тогда я уже работал над «Женскими судьбами», тема развивалась, увлекала. Тревоги мира были созвучны ей, а покой материнства как бы противоречил. Нередко спрашивают, как получается, что работы даже одного периода по пластике, по решению получаются у меня разными. А разве можно одинаково говорить о разном? Темы, содержание двух задуманных вещей были разными, и, хотя вначале они и казались созвучными, логика образов постепенно «уводила» их от бытового, натурного видения; в «Женщинах» повела ко всё большему напряжению фактуры, тона, цвета, ритма, ракурса. А в «Тишине» — к их смягчению, локализации, плавности. Но постепенно и неожиданно для меня во время работы над «Тишиной» от округлых, мягких форм и теплых тонов осеннего плодоношения эскизы переходили к звонкому холодку, к ломкости линий весеннего ледка на лужицах. В композиции появлялась — при всей ее уравновешенности и спокойствии — какая-то внутренняя напряженность и тревога. И спокойствие ложа, на котором спит мать с ребенком, оказалось необходимым прервать — дитя на краю, и рука матери уже не столько обнимает, скорее охраняет от падения. Очевидно, менялись мои чувства, менялось и содержание вещи, и, конечно, элементы ее решения.



I Мир тревожен 1964 г.

Уже выставив работу на весенней выставке в Москве, следя за тем, как ее воспринимают зрители, что пишут в книге отзывов, понял, почему же картина получилась именно такая, а не как задумывалась вначале: тревожность тишины современного мира, воспоминания военных лет не дали возможности сделать работу просто и ясно мажорную. По тому, как люди задумывались, что говорили и писали о ней, я ощутил схожесть чувств моих и зрителей, необходимость для них именно такого образа материнства — хрупкой тишины. Очевидно, не только у меня в это время рождались ко мне потребовалось осознать их.

И может ли вообще сегодня для мыслящего человека существовать даже самая яркая радость жизни вне тревог нашего века? Тревога — это ведь и чувство ответственности.



Путь 1971 г.

Позднее увлекшая меня тема отцовства оказалась также тесно связанной в первую очередь с этим чувством. Кубинский кризис начался, когда мой старший сын еще не умел ходить. Играя с ним, я не мог оторваться от газеты, понимая, что мое поколение жило в беспокойном мире и сыну предстоит жить в тревожное, сложное время. Поэтому тема отцовства получила свое развитие и в дальнейшем, в таких работах, как «Мир тревожен», «В пути», «Отец и дочь», где она решалась на разных, но довольно близких сюжетах.

Двое — отец и ребенок — их близость и разность их позиций в этом мире. Незащищенность, доверчивость, открытость детства — и сила, право и труднейшая обязанность отца решать и отвечать.

Для ребенка отец — каменная стена, заслон от всех болей, бед и тревог. Но ох как не просто этой «каменной стене». Чувства, личные и острые, заставили вернуться и к первым дням войны...

В Великих Луках я впервые столкнулся с зоной пустыни, оставленной отступавшими фашистами. Тогда в одном из подвалов наши солдаты нашли маленькую девочку (я уже упоминал об этом эпизоде в «Лирическом вступлении»). Никогда не забыть ее лица маленькой старушки.

Я помню, сколько было заботы и боли во всех действиях солдат по отношению к девочке. Сколько неловкой нежности... и едва сдерживаемой ненависти: виновники бедствия были не за горами. Потом мы не раз находили в опустошенных городах и селах одиноких, полуживых детей. Они были разные и очень похожие. И каждый раз я вновь и вновь наблюдал, как в грубых, суровых и жестких солдатах пробуждались душевная нежность, боль, горечь и ненависть.

Я был тогда почти мальчишкой, мечтал отразить свои впечатления и чувства в картинах, но долгие годы не находил своего пути решения этой темы. Ведь она решалась многими художниками и не раз: от памятника советскому солдату-освободителю в Трептов-парке в Берлине до многих станковых работ в живописи и графике. А когда стал отцом, эти воспоминания повернулись для меня иной стороной. Картину назвал «Отцы», потом «Солдаты». Русский, советский солдат — миротворец и миротворец. Пришло решение: солдат как спаситель жизни. Осознал чувство солдата как чувство отца — волю к защите. Даже юный парень моего тогдашнего возраста, еще не понимавший, что же в нем происходит, — уже тоже будущий отец. И именно отцовские чувства рождались в нем и вели на борьбу. Точно так же, как ведут и сегодня миллионы отцов на борьбу за мир.

Картина, конечно, имела не один вариант и свою историю общения со зрителем. Некоторых удивляло решение холста — скорее символическое, чем лирическое, которого, казалось бы, требовала тема. Представлялось, что

решение типа «Машеньки», «Дыхания весны» было бы более «мое». А в картине — напряженность, рваные силуэты разрушенных печей (домов уже и не осталось), воронки, светящиеся красной лавой, единым цветом пепла



Солдаты-отцы 1971 г.

покрыта земля — догорающее кострище и во всем выцветшем, светлом — девочка-старушка в плотном, как кокон, защитном кольце солдат. Теплый свет жизни, которую они спасли, — на солдатах — от этого беззащитного ребенка. Свет этого слабого, еле тлеющего огонька согревает их сердца, дает силу продолжать свою миссию.

На полотне свет на солдатах от девочки сильнее, чем от неба. «Но так не бывает! Элементарно неграмотно с точки зрения пленэрной живописи.

Это скорее символический, чем реальный свет, тогда художнику и надо брать нереальный сюжет и такую же отвлеченную от реальности форму», — скажет иной зритель. Действительно, допустимо ли такое сочетание элементов символа, метафоры с реальностью других элементов картины? На мой взгляд, допустимо.

В искусстве нет и не может быть жестких догм. И проверка правильности решения идет не через наши профессиональные представления, а через сердца зрителей.

Наблюдая за восприятием зрителей во многих городах, где «ходила» моя персональная выставка, читая книгу отзывов, слушая довольно бурные дискуссии на этих выставках, я заметил: по-разному воспринимались работы разными поколениями. Если старшее, прошедшее войну, активнее, ближе воспринимало картины плана «Матери», «Дыхания весны», то молодежь часто теплее принимала «Безымянную высоту», «Солдат», «Счастье детей» и другие, то есть картины с большим элементом раздумья, а не непосредственности ощущения.

Конечно, такое распределение симпатий не было жестким правилом, но все же определенная тенденция, заинтересовавшая меня, была. Я задавал зрителям «наводящие» вопросы, и постепенно стали вырисовываться причины этого явления и его неслучайность. Старшее, прошедшее войну поколение имело богатый, длительный личный опыт чувств военного времени. Ранние мои картины опирались именно на эти, мои и их, воспоминания. Лирически-личностное обобщение событий и чувств того времени, было потребностью поколений отцов и дедов: они хотели осмыслить свое прошлое. Такое прочтение темы войны будет еще долго необходимо. Но даже нам — не только такое. Жизнь неукоснительно создает новый, тоже уже длительный и столь же яркий опыт чувств.

Молодежи невозможно опереться на личный эмоциональный опыт военных лет — опыт их чувств складывался совершенно в иной атмосфере проблем и отношений. Великая Отечественная война для самого младшего поколения находится в таком же историческом прошлом, как и война гражданская. Очевидно, и меня новый жизненный опыт заставил тематику Великой Отечественной войны прочесть с иных позиций: со взглядом и раздумьями, обращенными и в более глубокое прошлое, и в день сегодняшний, и в день завтрашний. Такой поворот содержания, решаемого на материале Отечественной войны, потребовал иных сюжетных и пластических решений, когда реальные события становятся не целью, а как бы инструментом раскрытия более широких проблем отношения к жизни, к войне, к человеку — обращение скорее к эмоционально-философским, отвлеченным от конкретного, чувственного факта проблемам. Несколько символический акцент образного строя «Солдат» сложился естественно, его подсказало мое сегодняшнее чувство отцовства, опыт жизни, опыт военных лет. Широкий, вглубь веков (вплоть до библейских времен) пласт ассоциаций был естествен для меня не менее чем память личных чувств, был необходим именно в силу потребности поставить этот эпизод в ряд великих событий или явлений нашей цивилизации, нашего понимания человека и человечности.

Не всегда высказываемый осмысленно и открыто, но именно в эту сторону, мне кажется, развивается сегодня и социальный заказ зрителя. Многие художники стараются своим искусством ответить на изменившийся запрос, созревший и в нашем творческом сознании. Этот акцент, со временем неминуемо усиливающийся и в моих работах на темы Великой Отечественной войны, можно назвать «переживанием мысли».

В искусстве, к счастью, нет закрытых путей: сегодня влекут одни чувства и мысли — завтра жизнь потребует новых тем, новых сюжетов и их решений. Со временем те же темы отцовства и материнства могут повернуться ко мне иными гранями. Не знаю: может быть, тема отцовства не совсем обычна для живописи (привычнее материнство), но она, наверное, родилась не случайно. По-моему, в наше время отцы стали «прикосновеннее» к своим сыновьям и дочерям, прикосновеннее к домашнему быту, семейным заботам, радостям и тревогам. Отцы стали значительно ближе не только к взрослым, возмужавшим сыновьям, но и в их самом нежном, трепетном возрасте. Для меня как художника все затрагиваемые темы — и отцовство, и материнство, и юность, и война — неразрывно связаны и существуют не в параллелях, а в едином потоке.

* * *

Говорят, каждый писатель пишет одну книгу — только названия у нее разные. Так и художник. Одни работы затрагивают какой-то частный аспект волнующей проблемы, другие — более широкий, более разветвленный. Так, темы отцовства, материнства, юности, войны сошлись для меня в одной из последних работ — в картине «Ради жизни» («Здесь твой сын»). В ней собрались нити мыслей о прошлом, настоящем и будущем. Я нередко задаю себе вопрос, почему именно эти мысли, чувства так волнуют меня, именно

эти образы рождает сознание; трудные не только для решения, но и для экспонирования, особенно на отчетных, праздничных выставках, произведения. Ведь очень близкий жизненный опыт привел моих же товарищей к иным решениям. Наверное, прав Л. Сент-Экзюпери, сказавший, что все мы родом из своего детства. Каждый из нас — лишь звено в цепи. Мои темы не только от меня: по-видимому, в них сконцентрировался духовный опыт предыдущих поколений моей семьи, идущий из прошлого моей страны. Рассказы матери и отца, приятие или неприятие ими тех или иных явлений и ценностей жизни, в конечном итоге их мировоззрение — самая великая и прочная школа отношения к миру. Первые песни, книги, прочитанные вместе, любимые картины.

Жизнь отца и матери началась еще до революции, воспоминания их детства, юности органично входили в мою жизнь. Мать рассказывала о поэтической и в то же время домостроевской атмосфере русской деревни тех далеких лет. Дочь сельского священника, она в шестнадцать лет убежала из семьи, чтобы не быть переданной вместе с приходом кому-нибудь в жены. Она работала и училась, чтобы стать врачом, — делом отстаивала свою личную свободу, самостоятельность. Познакомившись с моим будущим отцом, мама венчалась с ним в тюремной церкви, чтобы можно было вместе с арестантом ехать в ссылку.

Отец с четырнадцати лет работал, содержал мать-вдову и сестру. В 1905 году юношей с Пресни, именно тогда становящейся Красной, возил восставшим оружие, за что и был брошен в застенки. После Великой Октябрьской социалистической революции, вернувшись из ссылки, он долгое время работал в Совнарком, много раз встречался с В. И. Лениным и его соратниками и был, таким образом, свидетелем их яркой, самоотверженной жизни и работы.

Отец был великолепным рассказчиком, большим эрудитом. Благодаря нашему тесному общению те незабываемые годы живут теперь и во мне, в моем понимании жизни, добра и зла.

Народная сельская русская культура пришла ко мне через мать, демократическая городская культура разночинной среды — через отца: опыт революций и войн — их и мой собственный — та почва, на которой восходят ростки моих замыслов. Может быть, поэтому судьбы советских людей, их духовная жизнь, жизнь моей страны, Советской России, в тревогах, борьбе и надеждах — истоки моих картин.

Картина «Ради жизни», в которой для меня открыто сомкнулись раздумья об истовой борьбе за человеческие идеалы, о смысле жизни, стала обобщающим итогом.

Годы зрела она в сознании, развиваясь и меняясь. Одна мысль рождала другую, один поступок — другой. Хрупкость тишины сна юной матери, тревоги отцов-солдат, столкнувшись где-то в глубине подсознания, подняли в памяти некоторые фронтовые воспоминания и рассказы очевидцев, сцепили все в очень для меня правдивый, но явно далекий от документальности образ.



Здесь твой сын (Ради жизни) 1980 г.

Огромное, уходящее в сизую, задымленную даль поле. Слева прорывается луч зари. На земле распростерта только что родившая юная женщина, перед ней — коленопреклоненная старуха с новорожденным на руках, на переднем плане в выцветших, почти белых рубахе и штанах убитый старик и подросток в такой же застиранной одежде, с пистолетом, напряженно ждущий нападения: он охраняет новую жизнь. Небольшая группа, пригнувшись к земле, кольцом окружила мать.

Напряженное мгновение тишины: смерть может прийти с любой стороны. И вот уже падает сраженный случайной пулей юноша... Таков вкратце сюжет. А главное в полотне — в ритме, тоне, цвете, форме — мои чувства, их грани, мои раздумья и ассоциации. Композиционное решение этой картины неожиданно оказалось созвучным с образом, возникшим в «Солдатах» — круг, «защитная сфера». Только там «сфера», замкнутая «на себя», обращенная вовнутрь — «кокон». Здесь же она обращена вовне, во все стороны ошестинившаяся.

Когда работа над картиной приближалась к концу, я, как всегда, начал ее показывать самым разным людям. Молодым, старикам, врачам, актерам, инженерам. Были интересные замечания. Кое-что пришлось «довести» для уточнения передачи моего внутреннего образа. Каждого обязательно спрашивал: «А как бы вы назвали картину?» Вот некоторые названия: «Приходит жизнь», «Весь мир», «Рубеж», «XX век», «Русь», «Мария», «Человек», «Доколе?», «Суть жизни», «Отцы, матери, дети», «Сын», «Здесь твой сын», «Мгновение тишины» и так далее. Интересно, что каждое название имело в виду определенный акцент одного и того же смысла, но вместе с тем как бы и сужало содержание.

За каждым из предлагаемых названий стояла своя правда восприятия образа полотна. Автор названия «Русь»: «Ведь с Русью нашей это не впервой. И с запада, и с востока, и с юга! И в древности, и в гражданскую, и в Отечественную. Да и теперь — вон, со всех сторон базами обложили. Из века в век так». И автор названия «XX век» тоже по-своему был прав: «Ведь вся жизнь на волоске. Про сегодня это. И ребенка сохранить живым — это и Вьетнам, и Африка, и Куба... Со всех сторон — опасность человеку. Значит, мне кажется, это не только к Отечественной войне, но и к сегодняшнему дню относится. Начеку и сегодня надо быть. Всему миру. Это судьба и тревога нашего века». Другой зритель, соглашаясь с тем, что все это — о нас, нашем времени, все же предлагал другое название: «Так часто случается на переломах истории, когда силы тьмы вот-вот подавят свет — ан, нет! — до сих пор не удается подавить. И теперь мы опять на этом рубеже». «Рубеж» —

может быть, так и надо назвать? Свои резоны были и у тех, кто предлагал назвать «Мария», «Человек» и т. п. Были, конечно, и такие, кого интересовали лишь вопросы: «Кто это? Партизаны? А где происходили события?» Такие зрители пытались «читать» только сюжет. Если на нем и останавливались, то им трудно было увидеть подлинное содержание произведения. У них в сознании картина оставляла лишь рассказ об эпизоде героических и страшных, но, слава богу, давно прошедших лет...

Исключительно важно, когда за сюжетом, «эпизодом» видят волновавшую автора проблему и от работы уходят, также ею взволнованные: «Очень была рада встрече с новой картиной Б. Неменского «Ради жизни». Произведения Неменского заражают оптимизмом и верой в человека. И это всегда откровение и протест. Невозможно спокойно смотреть на эти четыре фигуры в белом. Оцепеневшая от скорби старуха с новорожденным на руках — сама беспомощность, беззащитность и... протест. Щуплый мальчик, вынужденный защищать их... Сами фигуры защитников такие невоенные. Художник через человеческие отношения... передает сердечную боль... заставляет и зрителя проникнуться таким же протестом» (В. М. Зуева, служащая).

Мы победили в Великой Отечественной войне, но все ли бои — позади? Правы все же те, кто за эпизодом прошлого видит сегодняшние раздумья и тревоги, понимая, что, только окружив свои основные ценности — мир на Земле, детей наших, Родину нашу — нескончаемой стеной своих жизней, мы сможем их сохранить. Цепочкой своих жизней...

Каждый — бесценен. Мир на переломе и требует защиты. Моей, твоей, его. Назвать картину «Здесь твой сын» предложил один из зрителей. Несколько плакатно, но оптимизм работы, о котором писали многие зрители, именно в том, что все это касается каждого. Твое место — здесь, ты нужен, ибо это — и твой сын.

Картина завершена. Ее дальнейшая жизнь и судьба уже не зависят от автора. А они, как подсказывает действительность, почти всегда складываются непросто. И поэтому мне хочется поделиться мыслями так же и об этом — о месте станковой картины в жизни.

На днях заходил на Северный речной вокзал — рядом живу. Раньше на его художественное оформление внимания не обращал, хотя что-то в нем меня корбило, а теперь пригляделся: все величаво, торжественно — и вдруг высоко наверху пара небольших написанных маслом картин в облупленных золоченых рамах. Никто их не смотрит. Да их и трудно смотреть — высоко, неудобно. По своему языку это чисто станковые, жанровые произведения.

Вспомнился случай, когда Смоленской художественной галерее как-то удалось выкупить у городского железнодорожного вокзала буквально за несколько рублей списанную и подлежащую уничтожению прекрасную большую работу Аркадия Пластова. На вокзале оказалась не нужна, а в галерее — событие!

Так почему же «не работала» картина на вокзале, но «заработала» в музее? Причина кроется не в качестве самих произведений и не в характере «экспозиции». В Японии мне приходилось много ездить. Там на вокзалах висят прекрасно выполненные декоративные плакаты, рекламы и так далее. Окантованные в блестящие металлические рамки, легко сменяемые, они создают пестрый, красочный фон вокзальной суеты, украшая, но не требуя внимательного, как станковая работа, разглядывания. Идея рекламных плакатов — броская, элементарная, и столь же броская, декоративная, функциональная форма.

Станковые картины в таких местах оказываются явно не на месте. Не способны они, да и не должны выполнять функцию плаката, рекламы или монументального, декоративного панно именно в силу своей специфики — иных задач, иного языка. В суете и волнении переездов не до тихих раздумий. Для общения со станковым искусством нужно идти в располагающие именно к раздумью и созерцанию залы музеев, галерей, художественных выставок, Домов культуры.

Безграмотное использование произведения любого вида искусства искажает культуру его бытования, его восприятия, нередко толкая художников на бесплодные попытки подменить задачи и формы одного вида искусства другим, в конечном итоге ведя к его профанации. Тогда каждое из искусств лишается своей художественной силы, а зритель тех подлинных радостей, которые они могут дать.

Подмена панно или плаката картиной и наоборот нерациональна ни с художественной, ни с социальной позиций. Наверное, читатель обратил внимание, что в наши дни появился плакат, «работающий» только на художественной выставке, керамика, созданная только для выставочной экспозиции, картина, подменяющая по задачам и форме декоративное панно.

Может быть, и нам, художникам, пора точнее разобраться в функциях и социальных возможностях разных видов искусств?

Меня, естественно, прежде всего интересует станковая картина, и поэтому буду говорить больше о ней, сравнивая с более близкой монументальной живописью.

Птица поет, не задумываясь зачем. Художник пишет, потому что не может не писать: это его способ жизни и осознания себя в ней. Однако на каком-то уровне жизненного опыта художник обязательно задает себе вопрос: почему именно этот способ мышления стал ему необходим? Чем он отличается от других? Ведь их множество. Между жанрами живописи есть не только общие, прочно связующие нити, но и грани, благодаря которым они и существуют как разные искусства.

Я станковист: пишу, люблю писать станковые картины. Но почему именно станковая, а не монументальная, не миниатюрная, прикладная живопись привлекала меня? Почему не графика, тот же плакат? Что в ней особого, такого, чего иное искусство, даже близкое, почему-то не может дать? И действительно ли не может?

Человеку, художнику в отличие от птицы свойственно еще и задумываться над тем, почему он поет именно эту песню. Верно: художник «мыслит чувствами», его мысли большей частью выражаются именно в чувственном строе его работ. Но...

Мне пришлось над этим задуматься только тогда, когда увлекся проблемой эстетического воспитания детей и юношества, то есть когда потребовалось словами объяснить детям (и их учителям), что такое картина. Детям — значит, предельно ясно и просто. А как? Ведь мы знаем, что в искусствах нет жестких, непреходимых границ. Не только между жанрами (портрет, пейзаж, натюрморт и т. д.), но и между видами. А для простого объяснения нужно установить в сознании эту грань. Тем более что она все же существует! Ни один художник не будет (если он серьезный профессионал) ни просто одинаково исполнять, но и решать композиции станковой картины и, например, фрески, мозаики, витража или росписи на блюде.

В чем тут разница? В технике? Материале? Этот ответ — на поверхности и, несомненно, столь же поверхностен. В выборе сюжета? Композиционные решения монументальных и станковых работ (даже если последние велики, а первые малы по размерам) тяготеют к разным полюсам. А темы и даже сюжеты могут быть почти идентичны. Скажем, материнство там — материнство здесь.

Но почему же в разных искусствах эта тема решается по-разному — ведь таким образом проявляется не только разница индивидуальностей художников?

Да, скорее всего и материал (техника), и образный строй — не исток, а следствие какого-то иного, более существенного различия. Масляная живопись родилась как материал «станковизации» искусства, но ведь в этой технике можно стены расписывать (и расписывали), а можно и клеевыми красками станковые картины писать.

Исторически станковая картина отчленилась от монументальной живописи не так давно — в период Возрождения. В искусстве Китая, Японии, Индии давно были формы графических работ, чем-то приближающиеся к станковым, но станковой живописи не возникло. Да и в Европе иконы, даже небольшие, все же явно ближе к монументальным искусствам. Где же «водораздел»?

Здесь нужно задать основной вопрос всякой человеческой деятельности — зачем? Зачем создается картина и зачем фреска? Какая разница в задачах?

Для сравнения можно взять картину и икону. Например, «Святое семейство» Рембрандта — вещь явно станковая. Здесь мы найдем много сюжетных параллелей в живописи, так как сюжет в европейском искусстве популярен: «Мадонна», «Богоматерь», «Святое семейство». Материнство — высокая и вечная тема. Но в чем различие, к примеру, трех материнств — у Рембрандта, у Леонардо да Винчи («Мадонна Литта») и Владимирской Богоматери. Работа Рембрандта размером не меньше Владимирской Богоматери, но мы ясно чувствуем — это станковая картина, станковый характер образа, а во Владимирской — монументальный. Последняя хотя и создавалась «на станке» (на мольберте), но тогда, когда станковая картина как вид искусства еще не возникла. Именно поэтому законы монументальной живописи в ней представлены «в чистоте» своих форм.

Содержание работ вроде бы и схожи: нежность, тревога, забота матери. В русской иконописи даже сформировался особый тип иконы — «умиление». Можно, конечно, сказать, что в этих работах разные сюжеты: у Рембрандта как бы бытовой эпизод, во Владимирской Богоматери отсутствие бытового сюжета, но это не исток разности, а ее следствие.

Сюжет — первый этап пластического решения образа, первый шаг к воплощению идеи. Зачем потребовался автору Владимирской такой «очищенный» от бытовых определенностей сюжет как фундамент решения образа, а Рембрандту — такая «бытовая сценка»? Едва ли последний хотел «принизить» образ матери — и там и здесь он полон обаяния. Но в одной образ не индивидуален — вообще материнство, вообще материнская нежность, и нет примет места, времени, особенностей личности; в другой, наоборот, очень личностный образ наполнен соками живого, трепетного чувства матери к ребенку, приметами быта, места, времени. Та же нежность, но... по-другому, с других позиций осознанная.

Итак, с одной стороны, символ, «образ идеи», отрешенный предельно от всего индивидуального, с другой — образ очень индивидуальный, наполненный непосредственной жизненностью.

Нужны ли эти два принципиально разных подхода: идея как зримый образ чувства, идеал — и живая плоть того же чувства? Нужны. В первом случае художник как бы с особой силой выражения говорит: вот божественный идеал материнской нежности, высочайший, может быть, недоступный смертным образец. Во втором: как прекрасно чувство материнской нежности, как прекрасна в этом чувстве простая земная женщина, и чувство ее столь же высоко, как у любой матери, и божественно оно — у любой.

Я упрощаю, конечно. Содержание живописи не может быть полностью выражено словами, иначе живописи и не было бы. Но направление чувств, направление мыслей — такое. И для их выражения потребовался в одном случае полный отказ от индивидуализации, в другом, наоборот, — она была остро нужна. Два направления мысли, две разные задачи в осмыслении одного и того же явления, два разных типа обобщения.

А леонардовская «Мадонна Литта» стоит как бы посредине — хотя, пожалуй, ближе к Владимирской, чем к «Святому семейству». Значит, и задачи и чувства ее автора были как бы «переходными», в чем-то ближе к монументальному образному строю.

Как мы знаем, станковые формы живописи возникли позже монументальных. Значит, и такой тип обобщения потребовался позже, лишь на определенном этапе и уровне развития человека, человеческого общества. И если это искусство так расцвело в последующие столетия, так увлекло художников и зрителей, так разветвилось жанрами, течениями, школами, направлениями — значит, оно было порождено не мнимыми, а действительными потребностями жизни людей, теми чувствами, мыслями, которые невозможно выразить в формах монументально-символического образа. Оно явилось ответом на потребности, которые, очевидно, созрели именно в период Возрождения. Станковая картина жива до сих пор, стало быть, потребность в ней живет и развивается. Какие же здесь произошли изменения «социального заказа» к живописи и что их вызвало?

От утверждения, как бы декларирования через произведения живописи уже выработанного общественного идеала (в этом сила монументального искусства) к процессу более индивидуальной выработки отношения к разнообразным явлениям жизни с позиций определенного идеала — вот ход развития образа, вот ответ на очевидно происшедшее расширение «заказа» общества к живописи. Задача утверждения идеала, естественно, осталась, и живопись на нее по-прежнему отвечает (в первую очередь монументальная), но новая острая потребность родила новый вид живописи — станковый, всем своим образным строем способный не только утверждать, но и, «спускаясь» до интимного общения с человеком, как бы совместно с ним ставить вопросы жизни и вместе искать к ним свое отношение. Не декларировать уже ясную истину, а искать ее. И сила станковой живописи именно в способности личного (художника и зрителя) поиска, интимного обращения человека к человеку, возможности не общего, а личностного решения проблемы.

В обществе в этот период произошло осознание самоценности человеческой личности, индивидуальности! Утверждение такой ее роли, таких ее возможностей — вот явление, которое потребовало рождения живописи, способной не только давать ответ, но и искать его. Потребовало искусства, способного к интимной беседе, к совместному раздумью.

И в таких возможностях станкового искусства заложена огромная притягательная сила: каждый — личность, и поэтому правомочен искать ответы сам. Художник тоже. Развитие человеческого общества идет в сторону богатого, многогранного развития личности человека. Именно

поэтому я не верю в отмирание станкового искусства и вытеснение его формами монументальными или декоративными.

Палитра и возможности художественной деятельности постоянно расширяются. На «стыках» разных видов и жанров возникают новые, порой неожиданные. Вместе с ними появляются новые инструменты, новые техники, а рядом живут и старые, проверенные веками. По-видимому, современной художественной культуре свойственно расширение, а не сужение форм, ее связей со зрителем, читателем, слушателем.

Родившись однажды, станковые формы расцвели разнообразием жанров и стилей, породили в разных странах интереснейших художников, богатство течений и индивидуальностей. Более того, они оказались очень удобными для поисков новых форм и решений. На этом «экспериментальном поле» работают не только прирожденные станковисты, но представители и других пластических искусств: дизайнеры, прикладники, монументалисты, декораторы. Естественно, во время таких поисков и экспериментов сталкиваются не только духовные, но и пластические идеалы. В станковой живописи оказалось легче, быстрее опробовать замыслы, чем, скажем, в монументальном искусстве, архитектуре, быстрее даже, чем в прикладном.

Обладая столь гибкими возможностями, многообразием связей с духовной жизнью людей, отвечая на поисковые потребности других искусств, станковая живопись не может быть отгорожена какими-либо барьерами от всех других пластических, пространственных и временных искусств. Интересное, новое, живое может рождаться и «в чистоте» его формы, и «на гранях» связи с другими видами. Не только декоративность, конструктивность, но и музыкальность, и литературность не являются здесь запретным плодом, даже и театральность или «киношность» решений не запрещены. В живом искусстве установление раз и навсегда данных границ нереально.

Но богатство, «всевозможность» станковой живописи, легкость проникновения в ее лоно тенденций смежных искусств, как бы открывающих для себя это широкое поле деятельности, порождает у художников, увлеченных этими поисками, я бы сказал, «агрессивные иллюзии», своеобразный комплекс исключительности: «Все, что было до нас, — выбросить и забыть, ибо оно отжило свой век». Такой болезнью страдают некоторые новые течения, стремящиеся к станковым формам живописи и подходящие к ним с позиций декоративно-прикладного искусства, дизайна, архитектуры, кино и так далее. Обыкновенно такой тип «зазнайства», свойственного «нуворишам станковизма», проходит. Отказ от изобразительности в станковом искусстве, охвативший, например, на Долгие годы западное искусство, не случайно сменяется обостренной и (на первое время) болезненной тягой к фигуративизму, своеобразным наивным поклонением реальной форме, проявившейся в направлении «гиперреализма». Оказалось, что абстрактное искусство не способно ответить на те потребности, которыми станковые формы порождены, а порождены они были именно как формы изобразительные не случайно: здесь язык, наиболее близкий для ответа на многосложный, многоплановый поиск

истин жизни, а, следовательно, без анализа жизни в реальных формах было не обойтись. Да, многообразны возможности и проблемы станковой живописи. Еще увлекательнее и интереснее проблемы вечно развивающейся жизни, которые подлежат осмыслению через нее.

Насколько бессмысленно пытаться станковой картиной подменить плакат, фреску или декоративное панно, настолько же естественна встреча с ней в галерее, в музее, на выставке или в тишине собственного дома. Встреча со станковым искусством должна быть событием, к которому надо готовиться или, во всяком случае, иметь желание и возможность неспешного общения, для чего необходимы специальные, особые условия, как для слушания серьезной музыки.

Русская духовная культура формировалась всеми искусствами, и немалую роль в этом процессе сыграла именно станковая живопись. Без нее немыслимо наше сегодняшнее отношение к миру и само понимание Родины. Мы идем в Третьяковскую галерею, Русский музей, другие музеи страны побеседовать с Суриковым или Врубелем, А. Ивановым или Левитаном, Рерихом или Кустодиевым.

«Сикстинская мадонна», «Демон» или «Русь уходящая» не менее значимы для культуры отношения к миру, чем «Война и мир» Л. Толстого или «Отцы и дети» И. Тургенева. Я не случайно сочетаю великие произведения литературы с великими произведениями станковой живописи. И там и здесь объемное, многоплановое содержание. Я также не представляю себе роман или оперу без этой многоплановости. Чтобы проникнуть в их духовную наполненность, недостаточно один раз взглянуть или прочесть произведение, необходимо многократно возвращаться к каким-то моментам, внимать им еще и еще, наслаждаясь музыкой мысли и чувства. Станковая картина — достойная параллель таким жанрам музыки и литературы, как повесть, роман, поэма, оратория или симфония. Она также глубоко и многопланово может раскрыть явления жизни.

Может, но... Мы пришли на выставку, залы наполнены сотнями картин, гравюр, скульптур. За час-два, от силы три зритель должен «осмотреть» выставку, а точнее, обежать, задерживаясь у каждой картины хорошо если минуты. Вот полотно, полное мажорной радости, вот полотно-раздумье... Я у холста с трагическим содержанием, но справа «бьет» в глаза и отвлекает браваурная мелодия другой, «праздничной» работы, слева — лирическое полотно: всегда ли реально отключение от иных мелодий и отдача только этой? Между тем надо идти вперед, а то «самого интересного» не увидишь, пропустишь! На поверку оказывается, что все пропускаешь не через себя, а мимо — пробегаешь!

Я не знаю человека, который бы мог сразу, одновременно воспринимать несколько музыкальных произведений. В изобразительном искусстве мы очень часто ставим зрителя в условия именно такого восприятия. Количество произведений, характер экспозиции и освещения не способствуют процессу вглядывания, проникновения в суть. Я думаю, что такой «опыт» не проходит безболезненно для формирования отношения к станковой картине и культуры зрителя в целом. Убежден, что воспитание быстро смотрящего

зрителя рождает зрителя, смотрящего поверхностно, а также отвечающий этой потребности тип картин: ведь тогда художнику, чтобы его услышали, необходимо прибегать к особым, я бы сказал, «шумовым» или «шоковым» средствам воздействия. Едва ли такая ситуация способствует возникновению углубленного, многопланового содержания произведения, выразить которое способно именно станковое искусство. В век космических скоростей мы нередко «космически» быстро проскакиваем мимо подлинных человеческих ценностей.

Выставка не музей со стационарной экспозицией. Не скажешь: «В будущем месяце пойду к Рембрандту или к «Боярыне Морозовой», посижу около, посмотрю, подумаю...» Выставка экспонируется месяц, реже два... На каждой — сотни станковых работ, в которых целый мир чувств, раздумий, тревог и открытий их авторов — наших современников, то есть наших с вами тревог и радостей. И секунды или минуты общения зрителя с картиной — разве это не растрата огромных духовных сил художников?

А жизнь выставки коротка, в лучшем случае она становится передвижной, но чаще расформировывается: приобретенные работы поступают в запасники музеев и дирекций выставок, неприобретенные — в запасники мастерских художников... Таким образом, картина, на которую тратятся многие месяцы и даже годы, нередко активно (активно ли?!) работает меньше времени, чем создавалась.

Наверное, существуют пути, ведущие к более совершенным встречам зрителя с картиной. Несомненно, пора подумать над тем, как сделать, чтобы станковая картина заняла в нашей жизни именно то место, которое определено ее образными возможностями.

Я не могу не мечтать, чтобы станковые произведения нашли своего зрителя повсюду — от столиц до малых поселков, — везде, где только есть комната или зал, чтобы повесить картину и где, таким образом, можно устроить и тонко срежиссировать эту долгожданную неспешную встречу. Встречу для спокойного созерцания, наслаждения и раздумья.

Кроме того, существуют виды станковых произведений и формы их тиражирования, дающие возможность длительной, интимной беседы и дома. Конечно, «Возвращение блудного сына» Рембрандта или «Девушку с письмом» Вермера Делфтского дома в оригинале не повесишь — бесценны или велики и чересчур тревожны для каждодневных встреч. Тут приходят на помощь репродукции, предпочтительно факсимильные. К тому же сердцу многое могут сказать не только великие произведения, но и небольшие, лирические вещи, хотя бы пейзажи.

В каждый дом, к каждому человеку может прийти радость общения со станковой живописью, ибо велики ее возможности: от глобальных проблем бытия до нежного, тихого разговора о повседневности — о великих и малых человеческих тревогах и радостях.

Сегодня станковая картина заново ищет свое место в нашей жизни. Точнее сказать, видится более широкое поле ее деятельности, более значительная роль в нашей действительности, чем только экспонирование на выставках и в музеях. Но скорее не в качестве декоративного украшения

интерьера, а в качестве советчика и друга. Она может и должна занять свое место ближе к сердцу каждого человека.

НАТУРА И НАТУРЩИКИ

Художник и натура... Глубоки, разнообразны и непросты эти связи. Несомненно, в них много личностного, индивидуального. Однако были и целые течения в искусстве, то отрицавшие, то превозносившие их. Для импрессионистов и передвижников приближение к реальной правде жизни, то есть натуре, было программным явлением. Однако они по-разному понимали натуру, разное в ней искали и находили. А те, кто сменил их на исторической сцене, «к погоне за натурой» часто относились холодно, а иногда и нетерпимо.

В наше время в деятельности художников блестяще уживается совершенно разное отношение к работе с натуры. И даже в одном и том же поколении, одном и том же течении. В творчестве, скажем, С. Герасимова и Г. Нисского, А. Пластова и А. Дейнеки разное отношение к работе с натуры предельно наглядно. И те и другие создавали не только подлинно реалистические произведения; но одни увлекались тонкостью наблюдения натуры, другие несколько отстраненно осмысливали ее. Разный подход, разные формы связи, но никогда не уход от общения с ней. Натура всегда остается истоком мыслей, образов, пуповиной, связывающей художника с жизнью.

У художников по-разному складывается сам метод связи с натурой. Наверное, все знают, что Федотов своей мастерской считал квартиры и улицы, где наблюдал точные приметы, характерные образы, типы, позы, жесты. Суриков и Репин также искали свои образы в самой гуще повседневной жизни. А Врубелю едва ли были нужны именно такие поиски. Они не были нужны и предшественникам передвижников — академистам. Натура была для них не стимулом ощущения реальной действительности, а средством постижения своего избранного идеала. Их условно-символические сюжеты требовали совершенно иного отношения к натуре: им нужен был натурщик (!), что совсем не равнозначно натуре как таковой. Он профессионал, своего рода артист.

Эта профессия исторически сложилась в лоне изобразительного искусства. Представители течений, отрицавших академизм, нередко скептически относились к использованию натурщиков, ссылаясь на то, что последние не могут дать непосредственности ощущения жизни. Однако в нашей сегодняшней практике острота таких споров стирается. Формы работы с натуры у разных художников разных течений неизбежно и естественно складываются различно — исходя из образного строя их искусства.

Было время, когда художники использовали даже... деревянных «натурщиков». И как же эти деревянные, по-своему подвижные, способные имитировать движения человека манекены помогали художникам! Они

обладали невероятным терпением и способностью «держать позу», поэтому писать складки одежды с них было очень удобно. Сегодня мы нередко да и вспомним тех «деревянных человеков», пожалеем, что в наших мастерских нет таких бессловесных помощников.

Современные художники не отвергают никаких путей. Те, кому для их замыслов нужна натура естественно текущей действительности, идут в гущу жизни; другим для связи с натурой необходимо только несколько предметов, оказывающихся под рукой в мастерской, третьи же обращаются в цех натурщиков.

Да, есть у художников такая организация, есть в искусстве и сегодня эта профессия, без которой не может существовать ни станковая или монументальная живопись, ни скульптура; и больше — без работников этой профессии вообще не может быть подготовлен художник. С первых шагов специального обучения и до последних курсов института художник-станковист и художник-дизайнер, художник кино и художник по росписи тканей — все они буквально в поте лица своего штудируют натуру — живую модель. Мы же, художники — станковисты, жанристы, имеющие дело преимущественно с изображением человека, — всю жизнь связаны с натурщиками. По-прежнему вся окружающая действительность остается важнейшим для художника полем для поиска. Ну а если нужен не типаж, а просто опора на натуру в рисунке фигуры, поиске лучшего ракурса, освещения, тут нет иного пути: обращаемся к нашим постоянным помощникам — натурщикам-профессионалам.

Профессия не из легких. Не каждый сможет и подойти здесь. Натурщица должна обладать прекрасной фигурой: пропорции, линии, цвет тела, пластика жеста — необходимые требования. Натурщик-мужчина — это четкая, выразительная мускулатура, гибкость и сила движения. И это труд. Труд физический, эмоциональный, очень нелегкий. В нем есть свои мастера. И здесь о двух из них мне хотелось рассказать, с ними уже долгие годы я связан в своей творческой и педагогической работе — об Игоре Степановиче Босанько и Михаиле Дмитриевиче Жеребцовском.

Когда мне нужна хорошая мужская модель, я обращаюсь к ним. Когда для работы нужен человек непоколебимой ответственности и дисциплины, обращаюсь опять к ним. А в художественном вузе натурщик не просто живая модель — это первый, ближайший помощник педагога. Если в мастерской позируют Михаил Дмитриевич или Игорь Степанович, можешь быть спокоен за дисциплину в работе. Как-то совершенно ненавязчиво, очевидно, своим чувством ответственности, спокойной уверенности они создают прекрасную трудовую атмосферу, которой невольно подчиняются студенты.

В каких только «ролях» я их не видел! И рабочего, и солдата, и спортсмена, и артиста — везде, в любом костюме, в том числе в лучшей своей «одежде», прекрасной мускулатуре (хоть изучай анатомию), они на своем месте.

Растворенный в сотнях скульптур, картин и фресок, труд многих и многих натурщиков живет в нашем искусстве. Нам всем, от студента до академика, очень нужна их помощь.

В цепи натура — художник прочное место занимает натурщик. И нет сегодня спора в душе художника между натурой, выхваченной из жизни, и натурщиком-профессионалом. Все это — опора его творчества, составная часть фундамента его профессионализма.

Со времен древних наскальных рисунков человек пристально вглядывался в жизнь, стремился понять ее и осознать, что она для него значит, для чего и стремился изобразить ее. И как нет искусства вне мозга, сердца и рук художника, так нет его и вне реалий действительности, осознания им своих с ней связей. Натура и художник — связь прочная, и в ней особое место занимает натурщик-профессионал.

ХУДОЖНИК+ЗРИТЕЛЬ

Художник написал картину. Это его боль, радость, тревога, мечта, надежда. Она как радостное сообщение: «Всем, всем, всем! Я увидел то, что, мне кажется, еще не видели вы; понял, открыл и несу вам — примите! Радуйтесь со мной, плачьте со мной, думайте со мной!..»

Великий ли художник или нет, молодой или старый, увенчанный лаврами и званиями или малоизвестный, если он подлинный художник, не ремесленник, он думает и чувствует только так! Он полон надежды и тревоги:

Я вам несу свою мечту,
Как одуванчик в бурю...
Новелла Матвеева

Искусство непременно рождается как диалог. Все разговоры, что художник пишет только для себя, стремясь к самовыражению, не думая, не рассчитывая на собеседника, — в лучшем случае самообман, в худшем — демагогия. Художник и зритель — единые и неразрывные составные явления, называемого искусством.

Мысли, чувства, память зрителя — та среда, в которой картина, симфония, поэма — любое произведение живы.

Семя еще не живое растение. После того как художник создал картину, начинается ее самостоятельная жизнь, ее путь к зрителю, ее испытание на «всхожесть» и «жизнестойкость». Начинается диалог, длящийся часто гораздо дольше, чем жизнь художника, создавшего ее, иногда даже чем жизнь самой картины.

Как важно и для художника и для зрителя, чтобы этот диалог начинался сразу.

Каждая картина не только личный шаг, открытие, удача или неудача — это опыт, удача или ошибка и всего поколения, шаг в познании человека, его времени. Как должна быть значительна здесь для общества даже самая малая находка. Как важно для творца почувствовать, что принято душой зрителя как личное открытие, а что как бы прошло мимо, не задев. Необходимо, чтобы автор вовремя, уже в процессе творчества, дальнейшей работы мог

проверить себя, будущие, только рождающиеся замыслы восприятием зрителя. Если этого не происходит, из искусства выпадает один из его главных создателей — душа народа, и художник — тончайший инструмент самопознания и самосовершенствования этой души — может замкнуться в себе или в более или менее узком кружке своих коллег. Тогда происходит замыкание всей проблематики его творчества на профессиональных проблемах искусства и его формы.

Художник, не «наполненный» соками чувств своей страны и времени, не может создать произведений большого внутреннего масштаба, как бы ни был он мастеровит и одарен от природы. А зритель, лишенный большого искусства, создаваемого его современниками, теряет возможность глубоко эмоционально осмысливать современность, вырабатывать личное, прочное понимание и ощущение своего места в ней.

Да, очень важно, чтобы художник был подлинным аккумулятором мыслей и чувств народа, людей своего времени. А это зависит не только от него, но и от зрителя. Важно, чтобы заряд духовной энергии народа, вложенный через художника в его произведения, вернулся к народу, а сделав свою работу, возвращался обратно к художнику как социальный заказ на все более и более глубокое и тонкое понимание и отражение его жизни.

Еще Дидро говорил: «Вы лучше меня знаете, каково влияние вкуса нации на прогресс искусства. Искусство остается незначительным у глупого народа. Оно с быстротой двигается вперед у народа образованного. И зачем станет художник, окруженный глупцами, тратить силы, утомляться ради одобрения, которое можно приобрести с меньшим трудом?»

И хотя это высказывание явно «шуточный домик», но, несомненно, на нешуточном фундаменте. Ведь подлинное развитие искусства как части народной культуры может обеспечить только хорошо отлаженная, постоянно и быстро действующая «циркуляция идей» между зрителями и художниками. Поэтому нелогично ставить вопрос: кто важнее в этом процессе — народ-зритель или художник-созидатель? Они две стороны единого и неразрывного процесса, создающего духовную художественную культуру.

Снобы всех веков и народов считали себя элитой рода человеческого, которой якобы только и доступны великие красоты духа, а значит, и «подлинного», вознесенного над «грязной и пошлой» прозой жизни искусства. Такое понимание вело к созданию «искусства от искусства и для искусства», манерного, с усложненным и утонченным до выхолощенности языком и узким мирком чувств, способного услаждать, а не волновать.

Другой крайностью была и остается позиция приоритета зрителя над художником: «Художник — слуга народа». Хотя художник действительно работает для народа, но такая позиция тоже искажает подлинные отношения «зритель — художник», примитивизируя их и затрудняя участие и зрителя и художника в сложнейшем деле развития культуры. Ее сторонники настойчиво забывают, что художник также неотъемлемая часть своего народа. Да и зритель, отвечая за развитие искусства, должен быть «мастером его восприятия», что тоже не просто, чему нужно учиться, формируя высокий уровень зрительской культуры — уровень культурных

потребностей. Очень точно и убедительно, по-моему, сказал в свое время в «Советской культуре» рабочий-полировщик Владимир Голушков в статье «Верю только правде»: «По-видимому, правду того или иного произведения надо еще понять, почувствовать. Поэтому-то я не спешу с громогласным осуждением тех произведений, которые до меня, говоря попросту, не дошли. Ведь может случиться так, что не только произведение «не созрело» до вкусов тех или иных зрителей... но и зрители «не созрели» до произведения. Тут для выяснения истины требуется время...

Во всяком случае, я не считаю, что в отношениях между художником и зрителем может существовать только такое правило, которое применительно к торговле характеризуется выражением: «Покупатель всегда прав...» Тем более опасен такой подход, если зритель не умеет видеть глубже формы. Не случайно писатель Гаршин справедливо замечал: «Это хорошо, то плохо», — говорим мы в полном убеждении, что наше отношение к художникам включает в себе главным образом оценку их достоинств, и, заметьте, преимущественно технических. Мы не можем понять, что нашего мнения в технических вопросах никто не спрашивает, что художник сам всегда знает, что у него в технике слабо, что хорошо. Он не просит у нас отметки за рисунок, письмо, колорит и перспективу. Ему хотелось бы заглянуть в нашу душу поглубже и увидеть то настоящее, что мы так упорно скрываем, то впечатление, на которое он рассчитывал всею своею работою, не думая о контурах и колоритах, наше отношение к нему как *нехудожника к художнику*, ибо художник менее всего пишет для художников и присяжных критиков, а только для себя (в смысле потребности и удовлетворения ее) и для толпы».

Собственно, таким всегда было ощущение настоящими художниками законов искусства — заглянуть в душу человека, внести в нее частицу своего художнического «я», видения жизни. Гаршин нащупал главный нерв искусства: подлинный художник всегда несет через свое творчество в чужие души крупинцы своих открытий.

В каждый век от поколения к поколению происходят определенные сдвиги в человеческом сознании, меняются не только экономические и социальные условия жизни, но развивается понимание прекрасного и безобразного, добра и зла. И художник нужен народу именно для того, чтобы улавливать эти изменения как наиболее тонко чувствующий их организм: из искры неясной «рождать» ясное знание. Именно поэтому, как бы ни были велики и прекрасны художники прошлого, нам очень нужны и художники-современники.

Пушкин не может заменить ни Маяковского, ни Блока, ни Есенина, как и они, в свою очередь, не могут раскрыть во всей полноте наши сегодняшние духовные проблемы. Казалось бы, что они открывают? Вечные истины. Да, но сегодняшнее их лицо, как, скажем, каждое поколение в извечно существующем пейзаже Родины открывает свое.

Огромный человеческий опыт, заложенный в искусстве, — это осмысленный художником жизненный опыт его поколения, а значит, многих и многих поколений людей, который становится нашим достоянием не

просто в результате познания фактов, логики мысли и пересказываемых нам чувств, а через сопереживание как опыт наших чувств, как наш собственный опыт. И ничто, кроме искусств, не может передавать этот опыт чувств многих человеческих жизней. Так, можно через произведение искусства пережить унижение раба или горечь одиночества старости, оставаясь при этом молодым человеком нашего века. Именно такое воздействие искусства и формирует душу, обогащает узкий личный опыт гигантским опытом человечества. Современное же искусство, кроме того, разведчик нового в мировосприятии людей.

Искусств много. И у каждого свой язык, свой круг образов. Какова же специфика разных видов искусства? Где, в чем отличия и общее?

Может быть, для литературы — в новых подходах к анализу человеческих отношений, чувств, раздумий? А для музыки — в находках новых, небывалых созвучий? Для живописи — в сочетании красок, в новом постижении форм и конструкций зримого мира? Может быть, наконец, спецификой литературы является мир сложных человеческих чувств, незримых, глубоких, а живопись призвана отображать, наоборот, только мир именно зримых явлений?

Да, несомненно, каждое искусство имеет свою специфику, свою тропинку в душу человека и свой аспект в духовном поиске человечества. Но существует такая точка, за которой происходит искажение этого аспекта, тогда специфические средства искусства начинают восприниматься как круг его проблем.

Например, в литературе, обсуждая новое произведение, даже представители самых формалистических течений говорят об отношении автора к человеческой, социальной жизни, о ее понимании. И о форме произведения говорят как о результате этого понимания.

В живописи же очень часто в первую очередь смотрят на то, как «сделана» картина, как выполнена. Зрители и даже профессионалы бывают так увлечены восприятием особенностей формы, что с большим трудом проникают через нее к мысли и чувствам, к сути произведения, о которой так образно сказала Новелла Матвеева: «А я ищу за видимостью душу».

Явление это неоднозначно. С одной стороны, никто не воспринимает технику литературную — устной и письменной речи — как очень сложную, доступную только для людей одаренных. Умению выражать свои мысли и чувства в устной и письменной форме испокон веку учат детей. Никто сейчас не говорит: мой ребенок не будет писателем — зачем ему учиться грамоте? Оканчивая среднюю школу, молодые люди имеют примерно одинаковый уровень общей грамотности: и будущий рабочий, и будущий поэт, и будущий ученый.

А вот в области пластических искусств даже элементарной изобразительной грамотой владеют, к сожалению, практически только профессионалы. Мы нередко спокойно и успокоенно говорим: этот ребенок не будет художником — зачем ему учиться рисовать? Такое отставание изобразительной грамотности от литературной вошло в традицию. Но оно совершенно не обусловлено никакой «спецификой» человека и никакой

«спецификой» этих двух способов общения людей, двух языков — словесного и изобразительного, зримого.

В таком «грамматическом» подходе к оценке значения изобразительного искусства есть и вторая, более глубокая и сложная сторона. Живопись, скульптура действительно могут то, что не может литература — сделать образ непосредственно видимым, до реальности осязаемым, «превратив» кусок камня в трепетное человеческое тело, а плоский кусок холста в огромное пространство или радостную феерию красок: это не может не увлекать!

Наверное, именно восторг перед чудесами «грамматики» пластических искусств и рождает наивное увлечение особыми возможностями средств выражения, часто затмевающее общность сущевых задач и проблематики всех искусств. Я говорю здесь именно о широте охвата жизни, а не об образном строе или роли любого искусства в нашей жизни. Если бы была возможность идентичности жизненных функций и языка для всех искусств, не было бы необходимости в возникновении и существовании на протяжении многих веков такого богатства их ряда.

Новое в жизни всегда отображалось всеми искусствами, рождая в них «параллельные» формы раскрытия и осознания жизни. В свое время импрессионизм, родившись и получив название в живописи, появился и в музыке и в литературе. И кстати, подлинные открытия импрессионизма оказались не столько в средствах живописи, сколько в открытии целого пласта чувств и мыслей французов. Передвижники, «Могучая кучка», «Мир искусства» — представители этих направлений открывали новые пласты жизни, мыслей и чувств русских людей своего времени.

Смыслом существования любого подлинного искусства всегда было не собственное самоусовершенствование, а осмысление жизни, раскрытие ее сути, донесение этих открытий до сердца, до ума каждого, кто не глух и не слеп.

Да, но что же тогда понимать под совершенствованием мастерства? И может ли оно совершенствоваться? Может, но, естественно, не отрицая старого, уже достигнутого. Открытия импрессионистов не отменили и не могут заменить ни великого искусства Эллады, ни завоеваний искусства средневековья или эпохи Возрождения. Каждый век, народ, каждое поколение рожают свое искусство, раскрывая не только новые, но по-иному и старые, «вечные истины».

Часто под мастерством мы ошибочно понимаем только уровень владения средствами выражения. И действительно, определенный технический уровень необходим мастеру в любой профессии. Но техническая сторона творчества (да и в любой профессии) двойственна, ее совершенствование отнюдь не всегда тождественно совершенствованию подлинного мастерства автора, о чем блестяще сказал замечательный советский хирург С. Юдин:

«...У любого, даже самого сильного таланта обязательно имеется своя внешняя, так сказать, ремесленная сторона деятельности, то есть техническое мастерство, практический опыт и обширный запас знаний. И никакая гениальная идея не может зародиться у профана... Техническое мастерство, совершенствуясь, может привести к подлинной виртуозности.

Однако подобное техническое совершенствование содержит в себе принципиальный порок любой специализации: оно имеет все же строгие пределы и неминуемо отрывает и уводит все дальше и дальше от источников новых идей и капитальных открытий и усовершенствований. И рано или поздно узкая техническая специализация приводит к простому ремесленному жонглерству...»

Ремесло и мастерство не однозначны; последнее предполагает в первую очередь мастерство познания жизни, мастерство богатой души, открытой для поисков и находок, способность ощущать жизнь, увиденную как бы впервые, не через призму ранее открытого и уже познанного.

Подлинное, творческое мастерство предполагает единство богатого багажа знаний, опыта, традиций и способности, перешагнув через них, войти в неведомое. Знать, но не быть скованным знанием, уметь выразить еще не выраженное. Замечательный мастер слова К. Паустовский считал, что замысел, так же, как и молния, возникает в сознании человека, насыщенного мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до такой степени напряжения, которое требует обязательного разряда. Тогда весь этот чистый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию — замысел. Это верно для любого творчества.

И создать, вырастить в художниках этот мир, наполненный мыслями и сконцентрированными чувствами современников, — важнейшая задача как самого мастера, так и окружающего его мира и, главное, чуткого к его поискам зрителя. Воспитать в зрителе отзывчивость к этому миру, потребность и способность к постоянному общению с искусством — также важнейшая задача всего общества, в том числе и самих художников.

Обществу выгодно и необходимо, чтобы в творческом двуединстве «художник — зритель» не возникало водоразделов равнодушия и непонимания, не возникало разобщения.

Ответственность и мастерство художника. Ответственность и мастерство зрителя. На этой основе — взаимное доверие, гарантирующее расцвет искусства и культуры.

Каждый художник всегда мечтает о своем зрителе, ищет такого, у которого в душе звучат те же струны. И, как правило, находит более или менее широкий круг единомышленников. В одном, крайнем, случае это горстка друзей и коллег, в другом, тоже крайнем, — очереди на выставку. Несомненно, каждый художник мечтает о широком отклике и интуитивно понимает, что «его зритель» в какой-то степени определяет характер и уровень его искусства как бы по принципу: скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты.

Художник может стать выразителем передовых идей, высоких тревог и радостей, но может и мещанских, примитивных, пошлых, низких. Если он становится выразителем тех или иных жизненных позиций, значит, в нем, в его творчестве они существуют в предельно концентрированной форме. Иначе и быть не может.

Художнику необходимо вслушиваться в мнение зрителей, чтобы понять, почему они тянутся к его работам, понять, кто же он, твой зритель? Чем в

созданном тобой мире восторгается, что осуждает, мимо чего проходит, не заметив? Только его участие в диалоге дает наиболее полное ощущение радости доведенного до результата труда.

Да, но мне ли петь дифирамбы зрителю, когда именно я столько лет говорю о недостатках его развития, уровня его подготовки к такому диалогу? Нет, я могу, ибо знаю, что есть и питающие наши надежды явления. Существует и расширяется круг подлинных, заинтересованных зрителей, воспитанных всем объемом отечественной и мировой художественной культуры. Такой зритель внимательно и доброжелательно ищет в наших произведениях раскрытия своих чувств, мыслей, чаяний, отношений, сформулированных, выраженных в зримых, понятных ему образах. Он радуется, находя, и отчаивается, не находя ответа. А ведь часто и не находит.

Требовательному, думающему, растущему зрителю я готов написать дифирамб, дифирамб сотворчеству с ним. У нас, у станковистов, гораздо более сложный, чем у артистов, писателей, музыкантов контакт со своей аудиторией. Мы очень мало знаем о том, как зритель воспринимает наши произведения (не будешь же все время стоять у своих картин на выставках и подслушивать разговоры). Книга отзывов и редкие обсуждения — для нас небольшие и иногда неточные зеркала зрительских запросов, интересов. Неточные потому, что на обсуждениях, как правило, выступают лишь специалисты, а в книгах пишут далеко не все зрители.

Но как нам нужны даже столь несовершенные контакты! С радостью признаюсь: мне на них везло. По некоторым работам разворачивались дискуссии в прессе и на специальных «Выставках одной картины». Бывает много записей и в книгах отзывов. И самыми из них (выступлений, писем, записей) интересными всегда были не односложные, а развернутые, аргументированные: отвечающие на вопросы не только что и как, но и почему. Для художника это очень важно.

Получая такой отклик, я видел, что не только «текст» полотна читаем, но понятен и подтекст, а нередко и мною не всегда осознанные, но действительно существующие подспудно мысли и чувства. Я начинаю глубже видеть себя, свою работу, когда возникает диалог с таким чутким зрителем-помощником. И это огромная радость и стимул в работе. Такие отзывы всегда были великой поддержкой, так как зрители часто не только видели, но и понимали и писали убедительнее, тоньше, глубже, чем некоторые профессионалы. Благодаря им всегда существовавшая во мне наивная вера, что поймут и примут, жива до сих пор.

Не хочу уверять, что все возможно в станковой картине, но, тем не менее, ее возможности огромны. В этом меня убедили зрители. Счастье, когда тебе верят! Счастье самому верить!

Именно поэтому данная книга и названа «Доверие», Убежден: есть кому доверять сокровенное.

ПРИТЯЖЕНИЯ

*Дорого к правде дается дорога.
Здесь одинокому не пройти.*
С. Капутикян

Корреспонденты любят спрашивать, кто был моим учителем. Мне на этот вопрос отвечать всегда нелегко. Я учился у многих педагогов, учился, работая рядом с коллегами. Признаюсь, часто неинтересно было писать одну за другой «постановки», смысл которых заключался в овладении техникой исполнения. Нередко техническая проблема, над которой безуспешно бился на них, сравнительно просто решалась в этюде для картины, в самой картине — там, где была ясная, содержательная цель. Не тех, кто учил меня грамоте (за исключением, пожалуй, первого учителя во Дворце пионеров и Д.К.Мочальского, с которым мне посчастливилось столкнуться в институте), называю в этих случаях.

Когда меня спрашивают о главном учителе, всегда отвечаю: фронт. Там начало складываться отношение к жизни и к искусству, что для меня оказалось неразрывно. И хотя оно формируется десятилетиями и его становление происходит наиболее бурно в молодости, едва ли и в зрелости затихает этот процесс. В его ходе складываются часто особые отношения со старшими, но близкими тебе по идеям людьми. Они входили и в мою жизнь как друзья, товарищи, коллеги.

Оглядываясь на время, когда они были рядом, когда с ними можно было поговорить, посоветоваться, поспорить, могу твердо сказать: да, был для меня пример жизни в искусстве, были у меня Учителя Искусства. Ничему конкретно я не учился ни у Пименова, ни у Корины, но эти яркие, в чем-то противоположные художники были мне близки, общение с ними очень много дало в понимании сути искусства, в формировании моего мышления.

И был Константин Михайлович Симонов. Не так уж много, не так часто, как хотелось бы, мы с ним общались, но сейчас понимаю: рядом был образец поведения человека в искусстве, образец личной причастности и ответственности художника. Да, его среди немногих людей называю своим Учителем.

Может быть, общая школа фронта подарила нам взаимопонимание, остро необходимое каждому человеку, а художнику — вдесятеро. Я обрел чувство локтя более опытного и мудрого бойца, идущего с иным оружием, но к тем же целям.

Недавно в который раз смотрел фильм «Чужого горя не бывает», вновь слышал мягкий, грустирующий голос Константина Симонова, рассказывающего о жестоких проблемах современности; голос, взывающий к человеческому разуму.

Да, чужого горя не бывает. Его никогда не было для Константина Михайловича. Он страстно желал, чтобы горе не было чужим и для других людей — на всей Земле. Эта идея то скрыто, как подземные воды, то открыто, плакатно — в этом, например, фильме, — присутствует во всех его работах, во всей его жизни.

Фильм потряс тревогой и нежностью к людям, к детям человеческим; потряс теми же чувствами, что и давние стихи Симонова, которые так глубоко тронули меня, еще совсем мальчишку, на далеких теперь от нас

фронтовых путях. С этих стихов началось открытие очень значимого для меня человека и художника К. М. Симонова.

Чужого горя не бывает... Правда жизни, войны, правда поступков, чувств и мыслей обыкновенных людей необыкновенных лет. Казалось бы, вот суть его темы: раскрытие, утверждение сложной исторической правды во всей многогранности. Но она не стала самоцелью. Любой художник отбирает в жизни свою грань правды и несет ее людям. В отборе фактов, в раскрытии их всегда проступает сквозная мысль — то, ради чего и факт, и стих, и проза, и фильм, и картина. У болгар есть прекрасно по-русски звучащее слово: «целенасоченно». То есть как бы наполнено соками цели. Очень образное, живое слово! Конечная цель не сама правда, а сегодняшний человек, который должен принять эстафету этой правды и суметь передать ее в завтра — эстафету достойных человека высоких целей.

Да, чужого горя не бывает — эта высокая цель и чуткая позиция для Симонова ясна, глубоко осознанна. Я с юности интуитивно шел к ней же. Глубоко убежден — она не случайна для русского художника, ибо в традиции русского мировосприятия и мироотношения. Австриец Рильке в свое время очень точно подметил: «Русский человек в упор рассматривает своего ближнего; он видит его, и переживает, и страдает вместе с ним, как будто перед ним его собственное лицо в час несчастья». Этот особый дар видения воспитал великих писателей, считает Рильке. Без него не было бы ни Гоголя, ни Достоевского, ни Толстого. Этим «особым даром» русской культуры, русского отношения к жизни в полной мере обладал и Константин Симонов.

И если в документальном фильме Константин Михайлович сливает в неразрывную связь трагические события на нашей земле в годы Великой Отечественной войны с трагическими буднями освободительной войны во Вьетнаме, если он ставит в один ряд горе и кровь других народов, то это тот же аспект видения жизни, о котором говорил Рильке: «Чужое горе — мое горе».

Однажды у меня в мастерской Константин Михайлович рассматривал этюды и эскизы к картинам. Было интересно наблюдать, как он смотрит, анализирует этот достаточно сырой материал. Я предложил Константину Михайловичу выбрать что-либо для себя. Смотрел он не спеша, и вот одна за другой были отложены две работы: этюд солдатских рук для одной из картин и эскиз к картине «Безымянная высота» — очень симоновский выбор.

Солдатские руки он воспринимал как символ огромного труда солдата, а эскиз был для него напоминанием о борьбе, которую он вел за право этой картины быть правильно понятой, за право ее участия в жизни.

Недавно вышел альбом моих работ, посвященных Великой Отечественной войне. Для меня очень дорого, что вступление к альбому написано Константином Михайловичем, там есть и такие слова об этом полотне:

«Она для меня и тогда и сейчас — правда о войне, сказанная художником сдержанно и строго, правда, лично увиденная им на полях сражений, увиденная многократно и перенесенная на полотно, она обобщение, она

образ, в котором соединилось и проявилось разом все увиденное и все перечувствованное за несколько лет войны».

Картина начала жизнь очень сложно — и до выставки, и на выставке вокруг нее шли бурные споры. Позднее было проведено несколько специальных дискуссий (в клубе МОСХ, в Доме литераторов и в журнале «Художник»). Один из диспутов, в Доме литераторов, организовал и вел Константин Михайлович. Писателю Симонову, так загруженному творческими делами и общественными обязанностями, можно было бы спокойно этой проблемой не заниматься, кроме того, раньше мы едва были знакомы — я был совершенно «иногим цехом». Его равнодушное отношение к судьбе картины стало для меня школой гражданского самосознания, мужества, школой веры в человека.

Мне тогда было очень нелегко: чтобы завершить картину, пришлось уйти из Студии имени Грекова. Именно тогда остро нужно было чувство товарищеского локтя. Константин Михайлович чутко понял это и сделал все возможное, чтобы помешать искажению содержания картины, чтобы дать сработать тому потенциальному заряду мыслей и чувств, который в ней в действительности был заложен. В искусстве для Симонова не было «чужих» территорий, чужих тревог и радостей. Он был подлинным деятелем и бойцом в самом высоком смысле этих слов. Сидя в темном зале на фильме «Чужого горя не бывает», слушая такой знакомый мягкий голос Константина Михайловича, смотря донельзя тревожные, страшные кадры хроники, я постоянно возвращался памятью в минувшие годы. И когда Симонов прочел новые стихи, посвященные сегодняшней жизни своего знаменитого стихотворения «Жди меня», так резко и понятно прозвучало пожелание почетной смерти этому стихотворению хотя бы во вьетнамском переводе, пожелание, чтобы ни на одном языке больше не нужно было петь таких песен, обращаясь к невестам и женам. Это чувство Константина Михайловича — острейший нерв нынешнего дня, выстраданная потребность человеческой зрелости.

Борьбе за мир и гуманизм стоит посвящать жизнь, но тогда покой не может даже сниться... как Симонову.

ИСТОВОСТЬ

Когда я впервые попал в мастерскую Павла Дмитриевича Корина, увидел серию портретов к «Руси уходящей», то долго не мог оторваться от этого «иконоштаса», переходя от портрета к портрету и возвращаясь вновь. Работы стояли почти на полу, плотно прижатые друг к другу — лица изображенных на них людей были на уровне моих глаз: можно было вглядываться в них беспрестанно, «разговаривать» с каждым. Как обидно, что совсем не так их выставляют на выставках и в музеях!

Эти портреты считаются этюдами к огромному, здесь же стоявшему холсту, на который так и не было нанесено ни одной линии.

Конечно, к тому времени я знал многие работы Корина, некоторые мне были очень интересны, почему и возникло непреодолимое желание познакомиться с мастером лично. Но то, что я увидел в мастерской, поразило столь огромной страстью выражения, что в первые минуты трудно было слушать комментарии автора. Только всмотревшись и насмотревшись, познакомившись с другими полотнами и с удивительной коллекцией икон и уже сидя за гостеприимным столом с Павлом Дмитриевичем и Прасковьей Тихоновной, начал вникать в неспешную и мудрую речь мастера.

Корин прожил большую, интересную и нелегкую жизнь. Яркий, бурный взлет, утверждение в период дружбы с Максимом Горьким и по-человечески, да и по художнически трудное развитие после смерти писателя. Огромный холст «Руси уходящей» так и остался нетронутым: художник переключился на многие другие работы, из которых не все были на том же высоком уровне, занимался реставрацией, работал над эскизами для росписей, витражей, создавал интересные портреты деятелей искусств, картины на темы русской истории. Все это труд большого мастера, но подвигом души художника остались портреты к «Руси».

По разным причинам он не смог написать холст. А когда все внешнее перестало препятствовать, уже не хватило сил на такой физически тяжелый труд, а может быть, и невозможным оказалось вернуться к чувствам и мыслям, владевшими душой в молодости. Эта несозданная картина и портреты к ней остались для Павла Дмитриевича болью и радостью на всю жизнь, остались незавершенным, но весомым, ярким взлетом его таланта, его прозрения.

Сначала я никак не мог решить, чем же они так взволновали. Конечно, восхищало и живописное мастерство, наглядно росшее от портрета к портрету, — ведь годы ушли на этот труд. Сперва суховатая, несколько графичная, а потом свободная, сочная, какая-то раскованно-собранный манера письма. Под конец появились работы, где каждый мазок интуитивно ложится на точное место, моделируя сразу суть мысли художника. Завидная свобода! Такая достигается тогда, когда над этим «думают» только руки, пальцы, а все силы души свободно собраны на едином — осознании сути видимого и создаваемого мира. Вдохновенная работа!

Вдохновение всегда видимо и отличимо от простого мастерства, ибо доставляет истинное наслаждение. Но было нечто, что для меня оказалось не просто профессиональным, а большим духовным, человеческим открытием. Когда впервые пришел к Корину и увидел портреты к «Руси уходящей», за моими плечами уже были фронтовые годы с их сложным человеческим опытом и несколько написанных и получивших довольно широкую известность картин, что, собственно, и дало право не только на посещение, а на периодические дружеские беседы с Кориним. Он беседовал со мной как с младшим коллегой, и в наших встречах было много поучительного для меня, даже по технике письма — вплоть до разговоров о методах грунтовки холста. Но важнее были мысли мастера об отношении к жизни, к культуре народа, своему долгу, служению истине и правде.

Было ясно, что потрясение при встрече с этими работами — не только от мастерства. Признаюсь, я не сразу осознал его источник, суть открытий, сделанных для меня полотнами Корина. Казалось бы, изображение давно ушедшего мира могло заинтересовать только своей экзотикой, приметами необычного, незнакомого, странного. Могло и озадачить — ведь и в искусстве XIX века, не говоря уж о послереволюционном, служители культа нередко изображались гротескно, негативно. Достаточно вспомнить репинского «Протодьякона». Нестеровские же или рериховские образы воспринимались как сказка, притча, прямого соотношения с современностью не имеющая.

А тут яростные, умные, хитрые, истовые и живые, духовно мудрые и ущербные, наполненные бунтующими страстями образы. Люди, истово верящие и готовые за свою веру стоять до конца. Огромный, сложный, цельный мир — впервые увидел его столь зримым, реальным, чувственным и сильным. Я остро осознал силу этого, теперь уже ушедшего мира и впервые почувствовал накал борьбы в послереволюционные годы. Какой же силой веры, истовой убежденностью должен был обладать лагерь противоположный, чтобы оттеснить с арены истории эту огромную силу. Я тогда не только понял величие и силу той давно ушедшей борьбы, но остро пережил ее всеми чувствами.

Наверное, не только для меня полотна стали эмоциональным открытием яркого исторического этапа в жизни нашего народа. Но постепенно открылась и их более глубокая, более всевременная суть. Тогда только окончилась Победой Великая Отечественная война. И многое неожиданно оказалось знакомым, близким в этих образах, от них как бы протягивались незримые нити: я лично был знаком с такими же истовыми людьми, готовыми так же яростно стоять за свои, коммунистические убеждения, за свою Родину.

Эти портреты как-то неожиданно, заново заставили осознать эпизоды Великой Отечественной войны, многое мне стало яснее и в понимании характера нашего народа. В советском искусстве этой черте — истовости, — мне кажется, пока еще недостаточно уделялось внимания. И портреты к «Руси уходящей» Корина помогают весомо восполнить этот пробел.

Все беседы с Павлом Дмитриевичем, с Прасковьей Тихоновной об искусстве, о жизни для меня всегда были связаны не только с творчеством этого удивительного мастера, но и с истоками и всей историей создания «Руси», одного из значительнейших произведений XX века. Были очень интересны прочные корни, связывавшие его с поколениями русских мастеров-иконописцев, с широкой, спокойной, мирно-раздумчивой среднерусской природой. Пейзажи Палеха Павел Дмитриевич писал в виде панорам — иначе не видел возможности передать их широкий спокойный размах, мерное «течение» лесов, полей, дорог, времени...

Наверное, не случайно из этого спокойствия и родился яростный, резкий талант. Яростность мысли — сила, требующая прочного фундамента, иначе быстро иссякает.

Очень точно об этом сказал Владимир Солоухин:

*Если б
Ты не был тихим Воздухом над ромашкой,
Где бы ты, ветер, взялся?
Где бы ты взял разгон?*

Талант юноши Корины возрастал в этом великом спокойствии русской природы, сельской культуры. Но, выйдя на арену сложнейших, напряженнейших лет жизни Родины, он не просто укрепился и возмужал, но приобрел силу и размах духовной жизни революционных, переломных лет России. Отсюда и «Русь», отсюда и триптих об Александре Невском. Годы гражданской, Отечественной войн — годы мужества, бури и натиска — сформировали этого неповторимого в нашем искусстве мастера.

Доброе отношение Корины ко мне было очень четко направлено: «Вы счастливый художник — вам есть что сказать людям». Это была и поддержка, и четкий ориентир его понимания моих работ. Когда я со многими трудностями и спорами выставил свою «Безымянную высоту», как значимо для меня было, что Павел Дмитриевич специально разыскал меня и сердечно поздравил. Эта картина, как и «Земля опаленная», ему понравилась значительно больше ранних, лирических работ.

Интересно, что два моих старших товарища, к мнению которых я очень прислушивался, почти всегда по-разному воспринимали мои работы. Очевидно, неминуемо в творчестве других каждый ищет связующие нити со своими мыслями, со своим творчеством. Выражение: «Есть что сказать людям» — эти художники понимали по-разному, вернее, считали верным видеть в жизни, говорить о жизни разное. Светлый мир Пименова и резкий до трагизма мир Корины. Оба мне представляются не только правомочными, но и органичными для русской культуры. Во мне они живут, не конфликтуя.

Большие художники, они очень серьезно относились ко всему, что делали или говорили. Мне жаль, что Павел Дмитриевич никогда не преподавал: он был бы прекрасным Учителем Искусства, как и Пименов. Даже только то, что он относился к искусству как к служению, а не просто как к работе, что так распространено в наше время, давало бы общавшейся с ним молодежи великий заряд.

П.Корин был настоящим мастером нашего ремесла. Мы нередко недооцениваем того, что со старшим поколением, сформировавшимся в бурные послереволюционные годы, уходят из искусства не только яростно-подвижническое отношение к труду художника, не только духовный размах и глубокая связь со своим народом, но и подлинная культура художественного ремесла — живописи.

Может быть, главная мечта жизни Павла Дмитриевича так и не осуществилась, но великой силы даже одной группы портретов «Руси» достаточно, чтобы понять мощь его души, его мастерства, чтобы его творчество стало неременной составной формирования каждого советского человека.

Я очень любил Юрия Ивановича Пименова — человека и художника. Хотя почему — любил? Люблю и сегодня. Очень горько, что он больше уже не войдет в мою мастерскую, горько, что с ним уже нельзя будет шагать по московским улицам, зайти в его заставленную холстами мастерскую и рассматривать новые и новые работы.

Но разве Пименов ушел? Когда читаю его книги, смотрю его картины, как бы слышу его живой голос, ощущаю живые, мальчишеские интонации. Юрий Иванович всегда имел как бы два возраста — сегодняшний и основной, изначальный, — юношеский. Именно этот юноша, пользуясь умудренными долгим профессиональным опытом руками мастера, создавал весь тот сказочно-восторженный, иногда наивный, иногда тревожный и грустный, но неизменно нежный и добрый мир пименовских образов.

Он и ходил и говорил с какой-то мальчишеской открытостью, размашистостью и незащищенностью. Ни в одной работе, ни в одной мысли не умел покривить душой, придумывать себя, принимать позу. Мир его



Портрет художника Ю. Пименова 1973

искусства был предельно чистым выражением отношения к жизни. Недаром так много добрых слов говорят у его картин зрители.

Но и путь художника к этому миру, и сам этот мир не прост. В них выстраданное видение, отточенный язык мастера. Открыть и взрастить в себе способность видеть «будничную», повседневную, неброскую красоту жизни, способность удивляться ей; развить мастерство воплощения этого трепетного мира, мастерство передачи нам, зрителям, своего удивления перед ним — путь многих лет раздумий, увлечений и разочарований.

«Что ты увидел интересного тут?! Разве это повод для искусства?» «Да это же бескрылый бытовизм, бытописание!» «Да какая же это живопись? Зарисовочки, эпизодики, сентиментальщина!» «Вот в 20-е годы, тогда Пименов был...» Много подобных высказываний слышал в свое время Юрий Иванович. Но не случайно он ушел от своих 20-х годов к новому, окончательному Пименову — без грана репродуктивности; к личному открытию жизни. И, найдя свое видение, он при всей своей мягкости неколебимо шел по выбранной дороге. Вокруг бушевали творческие стихии: торжествовала и ниспровергалась помпезность, жесткие и иные стили; то побеждала, то отвергалась декоративность или скрупулезность письма — Пименов оставался верен себе.

Он работал неспешно и много. Каждый, даже самый маленький холст, писанный с натуры или по наброску, становился картиной. Этюдов у него не было вообще, поскольку каждая работа решалась как заверченный поэтический образ явления. Цвет и форма служили выражению подмеченной

поэтической ноты. Художник не стремился в них как бы попутно покрасоваться техникой. Именно поэтому его полотна были как бы летучи, как бы недосказаны — в намеке.

Весь образ пименовской поэзии — в тонком прикосновении к красоте, в ненавязчивом, скрытом за непосредственностью восприятия внушении. И отнюдь не в любовании минутами жизни сердце его поэзии, но Пименов как бы предлагает радоваться красоте простой повседневности: милые наши девушки, так грациозно перебегающие улицу; старая Москва, перекрытая стеклами для окон новой; сыр и бутылка молока на строительной площадке; капля росы, дрожащая на краю листа, — только ли грани повседневности? Или же та хрупкая красота жизни, которую легко, так легко смять и уничтожить?

И так ли случаен в творчестве Пименова цикл картин по мифам Древней Греции? Пенелопа, стоящая на грани ночи и дня, как бы на грани жизни и смерти. Может быть, и наш век — на грани? Может быть, и настойчивое желание утвердить летучую красоту и ценность этой жизни отсюда? Может быть, здесь не просто созерцание — любование игрой кристалла, а призыв к сопротивлению всеми гранями души миру иных ценностей? Может быть, эти малые и милые лирические полотна — оружие в борьбе за великие, достойные человека и человечности ценности?!

Стоит вспомнить, какое засилье культа жесткости как проявления мужества, воли и силы, какое мощное засилье вещных, потребительских радостей сегодня в мировом искусстве противостоит человечности. Сопоставить, чтобы почувствовать за пименовскими полотнами не только силу любви и нежности, но и силу борьбы, настойчивого утверждения подлинных, внутренних, великих ценностей простого человека, которые обязаны выстоять, чтобы продолжалась наша с вами жизнь.

Художник Пименов был добрым человеком, потому был прям, нетерпим к подлости, жестокости, жадности. Нетерпим в жизни и в искусстве. Он писал не о том, что ненавидел, а о том, что любил, отстаивая всем своим бытием человечность как высшую ценность дня сегодняшнего и завтрашнего.

Произведения Юрия Ивановича Пименова — сотни холстов и рисунков — сотни «орудий» для возделывания нивы души, для возделывания пашни нашей культуры.

РАЗДУМЬЯ В ПРАДО

Меня давно интересовало испанское искусство. Не знаю, чем, прежде всего, был порожден этот интерес, может быть, воспоминаниями детства, когда все мы с тревогой, восхищением и горечью следили за героической борьбой Испанской республики с фашизмом, переживали трудную судьбу ее бойцов после поражения. Думаю, с тех пор эта страна осталась навсегда в сердце моих сверстников.

Испания, как и Россия, за историю своего существования неоднократно переживала вторжение чужеземцев, поэтому есть много общего в

героической истории наших народов, в формировании национального характера.

Испанскому искусству свойственны напряженность чувств и сдержанность форм, меньшая, чем, скажем, у итальянцев или французов, тенденция к наслаждению внешними проявлениями бытия. Портреты Веласкеса, картины Рибейры хорошо известны по репродукциям, и очень хотелось увидеть их воочию: постоять, взглядеться, вдуматься. И меньше трогали работы Эль Греко, с изысканно удлинненными, извивающимися, экзальтированными формами их героев.

Конечно, давно мечталось увидеть землю, людей — саму Испанию, о которой в русской литературе так много создано глубоко поэтического (от Пушкина до Симонова), землю первого боя интернациональных сил доброй воли с фашизмом. С нетерпением ждал встречи с всемирно известным Прадо.

Меня пленила природа Кастилии: сухая, каменистая земля, огромное небо, слитность каменных жилищ с землей. И в сознании росло удивление, насколько органично природа страны вошла в творчество ее художников, насколько пейзажи в картинах Рибейры, Эль Греко, Гойи и других в колорите, характере ландшафта, даже облаков идут от реальной действительности, насколько правдивы, а не романтизированы.

Очень люблю русскую пейзажную школу, одну из самых поэтичных и точных — в ней отразилось все своеобразие нашей природы, неповторимая прелесть. Часто удивляют разговоры зарубежных художников, восторгающихся нашей природой, но, по сути, не понимающих ее. Может быть, природа все-таки настолько связана с образом жизни и мировосприятием художника, что создавать ее пейзажи может только человек, впитавший образы родного края «с молоком матери»? И по-настоящему воспринять — тоже только зритель, для которого все это — родное? Может быть, и я, восторгаясь суровой природой Кастилии, воспринял ее экзотически и не понял?

Прежде всего хотелось посмотреть испанскую классику, и она неожиданно раскрывалась в новом свете. Наверное, каждый из нашей группы художников сделал свои открытия, увидел особенно интересное и близкое именно ему. Для меня подлинными открытиями стали встречи с Эль Греко в Толедо и с Гойей в Мадриде в Прадо.

Первая встреча с произведениями Эль Греко обернулась шоком. В его доме-музее выставлена галерея «портретов святых», на мой взгляд, сделанных как под копирку сухой кистью. Скользкие, поверхностные форма и цвет, легковесная экзальтированность образов. Я ушел бы разочарованный и удивленный, если бы не одна работа, которая (вдруг!) как рукой другого, высочайшего мастера созданная. Где же истинный Эль Греко? И только в церкви святого Томаса, стоя потрясенный перед «Похоронами графа Оргаса», понял: все правильно, передо мной работы великого художника, человека с трудной судьбой.

Перед «Похоронами» можно стоять часами: не много на земле таких великих произведений, в которых бы так органично спаялись глубина и красота. Можно любоваться каждой деталью картины, вглядываться в эти

одухотворенные лица. Удивительно, что грек так глубоко, глубже, может быть, многих испанцев, почувствовал своеобразие испанского облика. На улицах Мадрида, Толедо, Сеговии я встречал как бы прототипы его образов.

Интересно, что в разных краях Европы два грека, Эль Греко и Феофан Грек, так органично вошли в искусство и культуру принявших их народов, в культуру своей второй родины, испанского и русского народов, давших почву, соки для перестройки и расцвета столь зрелых, но «пришлых» талантов.

Италия и Испания стали «родинами» таланта Эль Греко. И так интересно сочетаются в его творчестве эти две линии, так различны их проявления! Даже в самой великой, как мне кажется, его работе — в «Похоронах графа Оргаса» как бы две стилистически очень разные части: верхняя и нижняя. Признаюсь, мне не очень близка форма внешней эмоциональной приподнятости и очень дорога внутренняя духовная приподнятость, воплощенная художником в нижней, сугубо испанской половине работы. Захватывает атмосфера духовности (как натянутая струна), царящей в ней, и спокойствия при всей несомненной напряженности чувств, ясности композиционного строя, ритма, реалистичности и интеллектуальности лиц. А как написаны эти лица и руки!

Я долго стоял перед полотном, не в силах переключиться на что-либо иное... Нет, ни слова, ни репродукции не в силах полностью передать это произведение.

И уж совершенно не передают репродукции полотен Гойи последнего периода. А без этих работ невозможно до конца понять ни самого Гойю, ни искусство Испании в целом. Для меня они стали точкой острых переживаний и открытий.

Насколько мало изменилось представление, например, о Веласкесе, настолько сильно изменилось представление о Гойе. В полотнах Веласкеса с детства видел знакомые и любимые вещи. То же, пожалуй, можно сказать и о работах первых периодов Гойи. Но полотна третьего периода — «черного» (в репродукциях просто интересные и фантастичные) — в оригинале захватывали силой и яростью чувства, отчаянным воплем человеческого сознания.

Какая разница и содержания и языка по сравнению с двумя первыми периодами творчества: в ранних — наслаждающийся жизнью юноша, видящий мир почти в плане Буше, в поздних — зрелый муж, умно, с любовью и горечью вглядывающийся в мир и, наконец, человек, разочаровавшийся в людях и в окружающей действительности и показывающий нам этот мир. Он как бы протягивает к нам руки и кричит: «Люди, кто же мы, можно ли человечеству быть таким?!» Видения апокалипсической силы написаны с невероятной, нечеловеческой свободой выражения. Всего несколько красок — белая, черная, красная и желтая — и в итоге богатейшая палитра, о которой художник как бы и не задумывается. Ни грана любования или самолюбования. Таковую силу выражения я видел лишь в последних вещах Рембрандта, пришедшего в конце жизни к всепониманию и

всепрощению, на основе которых обрел полную свободу мысли и языка. Гойя ту же свободу обрел в ярости отчаяния.

Когда смотрел эти холсты, невольно вспомнил слова Рильке: «...В нем¹ он² не ищет гармонии или красоты. Он стремится найти в нем собственные мысли, собственное страдание, собственную судьбу...» У Гойи, как и у Рембрандта, такой же взгляд на мир, когда красота внешняя становится как бы безразлична, вернее — вторична, производна.

Когда я говорил о нитях духовной близости, протянувшихся между русским и испанским искусством, нитях, уходящих в историю народов, в пережитое врозь, но сходно, то имел в виду и эти явления. Здесь не взаимное влияние — скорее органическое сходство.

Одни общие черты отношения к миру ярче проявились в испанском искусстве, другие — в русском. Спокойствие раздумья, всепонимания, сочувствия в рублевской «Троице», в работах Дионисия, Александра Иванова, Крамского, Нестерова, Борисова-Мусатова, Петрова-Водкина, Пименова. Можно назвать и другие имена, художников других течений. Это есть и в русской литературе, музыке. То, что в Западной Европе проявлялось не часто, например, с великой силой в творчестве Рембрандта, в русском искусстве распространено.

Трудно сказать, что в развитии России так способствовало формированию этой черты в мировосприятии. Огромность ее? Бескрайние спокойные просторы лесов, полей, рек? Или тот факт, что Россия оказалась на перекрестке культур Востока и Запада? Об этой особенности всепонимания, всепрощения, способности воспринять как свою, понять (даже не всегда соглашаясь) чужую, иную боль или позицию очень точно писал Ф.М. Достоевский: «...Эта потребность наша всеслужения человечеству, даже в ущерб иногда собственным крупным ближайшим интересам... Это нажитая нами способность в каждой из европейских цивилизаций, или вернее — в каждой из европейских личностей открывать и находить заключающуюся в ней истину, несмотря даже на многое, с чем нельзя согласиться...»

Естественно, что в искусстве каждого народа существуют все струны. Но одни звучат активнее, другие — менее. В испанском существуют две струны, очень близкие нам, — это отсутствие «живописного гурманства», так сказать, смакования живописи и формы вообще. Точнее, даже не отсутствие, а второстепенность наслаждения красками и формами материального мира, стремление выразить через них какие-то «внематериальные», тревожащие душу мысли. Линия наслажденческая очень развита в искусстве Франции, Бельгии, Италии. В нашем искусстве она выражена также слабее.

Мягкая, задумчивая простота русского начала и простота суровая, пренебрегающая развлекающими, отвлекающими элементами испанского, мне кажется, сближает наши искусства. От Феофана Грека через Сурикова до Павла Корина проявляется в нашем искусстве еще одно качество народной души — истовость — способность идти до конца, до предела в борьбе за

¹ В каждом человеке (ред.).

² Русский человек (ред.).

свою веру, идеалы, убеждения. Мы ощущали ее и в период Великой Отечественной войны, и в периоды революции и великих строек. Рушить — так рушить, созидать — так созидать! Устремленность и в труде, и в бою.

Такое отношение к жизни, особенно часто выражаемое в работах Гойи и Пикассо, существует и в искусстве испанцев. В последнем периоде творчества Гойи оно получило взлет невероятной силы единства мысли и ее выражения, какое редко встретишь в станковом искусстве.

Мне представились работы и мысли Гойи в чем-то очень сегодняшними, из конца XX века, с его возможным атомным апокалипсисом: отчаяние, горечь, призыв опомниться — вот что видится в его работах. Не наслаждение всякой чертовщиной, мистериями, античеловечностью, чего так много в западном искусстве нашего времени, — нет, отнюдь не об этом картины из «черной» комнаты Гойи, но о яростном самопознании человечества, самых темных его сторон и о великой силе неприятия всего антигуманного, равной силе всепрощения у Рембрандта.

Теперь для меня Гойя — одна из величайших вершин человеческого искусства. Стало ближе и понятнее искусство Испании, через которое многое открылось и в искусстве России. Стремиться увидеть иное, чужое имеет смысл не просто ради любопытства зеваки, ведь известна ныне модная во всех «развитых» странах страсть к посещениям знаменитых мест, дворцов, музеев, памятников: накопительство ради накопительства, как приобретательство ценных вещей. Нет, видя иное, далекое, глубже познаешь свое, близкое. Сравнение необходимо, чтобы понимать, и важно, что ты видишь, что сравниваешь и ради чего. Самое интересное, важное и в людях и в искусстве — отношение к жизни. Здесь открываются нескончаемые и увлекательные горизонты познания.

Есть пределы расширению познания, но нет пределов углублению понимания. В этом большая радость.

ПОДВИГ

Супруги Маруки на третий день после взрыва американской атомной бомбы приехали в Хиросиму искать и спасать своих близких. Двенадцать их панно — рассказ очевидцев об атомном аде, созданном людьми для людей.

Что более страшное, более противоречивое можно представить себе!

Призраки? Люди? Кругом огонь и изуродованные тела и лица людей. Все ужас и вопль!

В напряженной тишине выставки полотен художников Маруки этот нечеловеческий крик входил в сердца и застывал там сплавом любви и ненависти. Он потряс и меня. До сих пор помню, вижу каждую деталь этих страшных и прекрасных полотен.

Человечество не раз пыталось представить себе сцену «Страшного суда». «Страшный суд» Микеланджело знает весь мир. Люди хотели, чтобы грешникам, совершившим подлость, предательство, подлог, хоть на том свете, хоть в сказке было бы воздано по заслугам. И адские муки грешников

у Микеланджело — наиболее сильное воплощение этой человеческой «мечты»: страшный, но правый суд.

Жизнь посмеялась над этой мечтой. Наяву он был куда страшнее, чем представляли себе когда-либо все художники мира. И тем страшнее, что это был неправый суд над ни в чем не повинными людьми — детьми, женщинами, стариками... Поругание всего человеческого, адские муки грудных младенцев. Могли ли представить себе что-либо подобное художники всех времен и народов?

«Миг — и с людей сваливается вспыхнувшая одежда, вздуваются руки, лицо, грудь, лопаются багровые волдыри, и лохмотья кожи сползают на землю... Это привидения. С поднятыми руками они движутся толпой, оглашая воздух криками боли. На земле грудной ребенок, мать его мертва. Ни у кого нет сил прийти на помощь, поднять. Оглушенные, обожженные люди, обезумев, сбились ревущей толпой и слепо тычутся, ища выхода» (из авторских комментариев к панно).

Вот пруд Асано (панно «Вода»), наполненный полуживыми и уже умершими. Люди устремились к воде, спасаясь от огня. Израненные, задыхающиеся, входили они в воду и умирали в ней... Какой-то мужчина подтягивает к себе труп за трупом, вглядывается в лица, пытаясь и отчаиваясь узнать. Кого он ищет — жену, дочь, сына? Здесь же мать — Мадонна Хиросимы. Еле живая, она прижимает к груди свое, наверное, уже мертвое дитя. XX век, что ты сделал со своей Мадонной?!

А вот юность (панно «Юноши и девушки»). Девочки пытаются скрыться от окружающего их ужаса на груди друг у друга. Вокруг них юные тела — исковерканные, изуродованные. Как трава, как ненужные прекрасные цветы, они вырваны с корнем и брошены. Зачем? Кому это надо?

12 картин-панно. 12 страшных свидетельств — свидетельств красоты человеческой и человеческой низости. 12 страстных призывов к действию (недаром последнее панно называется «Сбор подписей»).

«Люди, — взывают они, — проснитесь, не допустите, чтобы это когда-либо повторилось!»

Наш сложный, прекрасный и страшный век стоит на грани прошлого и будущего человечества. И от нас зависит, какое оно будет, это будущее. И панно Маруки — призыв к нам, современникам, остановиться.

Борьбе с фашизмом в Отечественной войне посвящена большая часть из написанных мною картин, поэтому я знаю, как трудно, духовно трудно писать об этом, и понимаю, какое напряжение чувств, мыслей, воли нужно было художникам, чтобы написать 12 таких полотен, чтобы годы держать в душе этот ужас и хаос вопля, превратив их в страшную и стройную симфонию.

Это был художественный подвиг, но Ири и Тосико Маруки сделали больше. Они совершили еще и большой гражданский подвиг, провезя выставку чуть ли не по всему миру: в Европе, Азии, Австралии, Африке видели люди эти работы.

«Для выставок, — рассказывают Маруки, — мы арендовали в городах помещения крупных магазинов, школ, храмов, собирая тут же подписи под

возвращением о запрещении атомного оружия и беседуя с людьми. Нам не давали расклеивать афиши, отказывались сдавать в аренду помещения, организаторов выставок арестовывали по обвинению в нанесении оскорбления Америке. Но мы продолжали нашу поездку, а выкроив свободную минуту, продолжали писать...

Как авторов нас не все удовлетворяет в наших произведениях. (А когда было так, чтобы подлинного художника все удовлетворяло в его работе?! — Б. Н.) Однако мы испытываем светлое чувство, когда думаем о том пути, который прошли с нашими работами, о тех десятках лет, в течение которых говорили с людьми языком наших картин».

Я был в местечке, недалеко от Токио, где живут и работают Маруки, снова увидел некоторые их панно и убедился в огромной силе искусства. Мне жаль, что до сих пор нет в Японии — в Токио, Хиросиме — большого музея, где бы они были выставлены постоянно. Ведь работы обращены ко всему человечеству, и всем человечеством должен быть услышан призыв: «Это не должно повториться!» Уверен, что эти произведения значат не меньше, чем «Герника» Пикассо: сопоставимые замыслы и свершения!

«Как было бы прекрасно, — говорят Маруки, — если бы на вершине холма в Хиросиме возник Дворец искусства, посвященного человеческому несчастью и взывающего о счастье для всех людей».

Да, было бы прекрасно. Но в мире сегодня существуют и люди, которые хотели бы вообще забыть, умолчать об этих страшных событиях, вычеркнув их из памяти народов, а искусство превратить в сад для наслаждений. Они копят бесчеловечное оружие, и для них опасно, если искусство перестанет навевать свой «сладкий сон»...

Очень тревожно смотреть картины Маруки. Милитаристским силам Запада выгодно предать их забвению, но на памятнике жертвам атомной бомбы в Хиросиме начертано трехстишие:

*Спите спокойно,
Ошибка
Не повторится вовек.*

Выполнить клятву, данную мертвым, призывает людей искусство Маруки.

ЗВЕНЬЯ В ЦЕПИ

*Художник, воспитай ученика,
Чтоб было у кого потом учиться.*
Е. Винокуров

«Искусство рождается в точке пересечения действительности жизни и индивидуальности художника» — так точно, словно математической формулой, определил Ю. И. Пименов импульс возникновения художника из ученика. Подлинное искусство принципиально выше профессионализма. Именно поэтому у одаренных людей часто происходят творческие срывы: освоил язык — научился прекрасно рисовать, писать, компоновать, но на поверку оказалось, что сказать художнику своим зрителям нечего. Тогда молодой художник пытается писать «под кого-то» из великих, или под популярные, модные сегодня работы коллег, но ведь это еще не подлинное творчество, а повторение пройденного. Тогда ему, естественно, становится скучно, скучно и зрителю, а огромный физический и духовный труд многолетнего ученичества оказывается напрасным, пригодным лишь для заработка поделками, выливается в холодное ремесленничество, не имеющее ничего общего с подлинным искусством.

Как же трудно становиться художником! И каждому новому поколению совсем не легче предыдущих, а может быть, и труднее: у старших, прошедших войну и трудные послевоенные годы, столкновения с действительностью были куда острее и личностнее. Время неумолимо отрывало их от мольбертов и бросало в суровую жизнь. Среди настоящих драм, трагедий и радостей вызревал контакт с жизнью, прочная почва для формирования личных ощущений — единственно реальная для первичности наших художественных чувств.

Идея, вычитанная и даже правильно понятая, — это еще не материал для художественного произведения. Любую самую верную и высокую идею необходимо пережить, чтобы из подсмотренной или вычитанной она стала личным чувством и пониманием. Мысли, раздумья, образы, выраженные в художественном произведении, должны быть, с одной стороны, общечеловеческими, иначе не возникло бы сопереживания зрителя (слушателя, читателя) и художника, с другой стороны, пронизаны яростно личным чувством. Не пережив идею, ты ее лишь называешь, а ее воплощение теряет художественность.

Однако долгое, более чем двенадцатилетнее профессиональное ученичество (студия, училище, институт) нередко сужает, а часто и замыкает мир интересов на проблемах профессиональных, в лучшем случае на проблемах культуры. Может быть, именно поэтому сейчас в искусстве молодых — при обилии талантов — так явствен «искусствоведческий» или «культуроведческий» пафос.

По сути своей это явление отнюдь не однозначно. Оно началось, пожалуй, в шестидесятые-семидесятые годы постепенным расширением, если можно так сказать, круга пластических интересов, предпочтений молодежи. Сперва выражаясь наивно, работа «в духе» Врубеля, Ван Гога, Сезанна или какого-нибудь иного мастера; интерес расширялся вглубь и

вширь русского, советского и европейского искусства. Постепенно тенденция стала терять наивность поверхностного подражательства, и стало ясно, что в ней заложено нечто большее.

Стиль «ретро»? Да, и здесь проявление той же тенденции, оказавшейся не случайной. Поиск истоков гуманизма, поиск своих корней, осознание себя «в связи времен» — вот что породило эту тенденцию. «Точка пересечения» с жизнью для молодых художников здесь оказалась также вполне реальной и требующей воплощения в творчестве. Ибо мы с каждым днем все острее ощущаем и осознаем себя наследниками всего лучшего, что создало человечество, и такая линия раздумий молодежи — попытка освоения этого наследия.

Но описанное выше явление все же не однозначно оптимистично. Когда я стоял на Всесоюзной молодежной выставке в Ташкенте перед одной из картин Жавлона Умарбекова, видел и находки и потери (в сравнении с его картинами о реалиях жизни). Да, в этом полотне художник выразил правильную мысль о том, что все великие умы человечества как бы собираются вокруг рождающейся человеческой искорки, и все порожденные их умами и сердцами представления о мудрости и красоте — для дитя человеческого. Прекрасно, что талантливый художник народа, изобразительное искусство которого так молодо, подарил зрителям полотно на эту тему, но... веяло от картины неким холодком чисто логического сопоставления столь разных элементов, чувственно связанных не очень глубоко и прочно. И таких решений актуальных проблем современности в произведениях молодых много.

По-видимому, молодежь особенно остро чувствует потребность дня сегодняшнего. Сравнительно не так давно огромная крестьянская страна, рывком освоившая высшую современную техническую грамоту, с успехом осваивает и огромное духовное, культурное наследие своих народов и народов земли. Об этой насущной потребности времени говорилось в Докладе товарища Константина Устиновича Черненко на Пленуме ЦК КПСС (июнь 1983 г.): «Формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности — важнейшая миссия социалистической культуры».

Культурное наследие нашей многонациональной Родины должно глубже и шире проникать в сознание каждого человека — это непереносимое условие развития нашего общества.

К осознанию жизни через метафору из исторического, литературного или иного культурного ряда тянутся многие художники. Тут и ассоциативно сложные и подчас спорные полотна Т. Назаренко, обращенные к опыту русской истории; и экскурсы в средние века Европы, совсем, наверное, не случайно предпринятые И. Правдиным; и несколько парадоксальный мир театрально-литературных ассоциаций О. Булгаковой. Человечество, возможно, впервые осознает себя как единую «мыслящую сферу» Земли, поэтому стремление к психологической многозначности и глобальности раздумий не случайны. Исповедь? Да, но самое главное — поиск истины.

Вместе с тем во многих работах молодых художников чувствуется и открытый, прямой взгляд на мир, осознание красоты и поэзии дня сегодняшнего, прелести и неповторимости реальной жизни. Такие работы молодых художников бывают представлены на всесоюзных выставках от всех республик. Например, вологжанин Я. Крыжевский — один из очень интересных и тонко чувствующих художников, создает проникновенные пейзажи, запечатлевая близкий ему облик Родины. Захватывают живым, современным чувством полотна алмаатинца К. Муллдашева и многих других.

Однако не каждому художнику, особенно молодому, оказывается по плечу труд поиска своей собственной «точки пересечения» с настоящим, прошлым и будущим. Тогда на ниве искусства расцветают бумажные цветы — суррогат. Рожденные действительно живыми мыслями и чувствами темы начинают эксплуатироваться теми, кто их не смог прочувствовать как свои, не сумел пережить. Отсюда поверхностность, репортажность или, наоборот, необоснованная заумность некоторых работ. Именно в игре формами, в небрежении страстной личной мыслью и кроется серьезная опасность развития элитарности искусства и теорий, утверждающих неспособность широких кругов понимать «подлинные», «высокие» ценности. Начинается опасная для культуры «игра в бисер», что, в свою очередь, порождает взлет художников пошлых, расхожих, доходчивых, но поверхностных мыслей, чувств, форм.

К счастью, такую опасность замечают и сами молодые. Вот как по этому вопросу они после одной из всесоюзных молодежных выставок высказались в печати: «Поражает уживчивость различных стилей и веяний с одним и тем же содержанием, а то и с отсутствием такового... Полное нежелание, невозможность беречь себя, «жечь сердца людей...». И тогда мы теряем свое социальное предназначение и свое лицо» (С. Якутович).

«Иногда эта высота техники, виртуозность производят сильное впечатление, но порой заменяют, а то и подменяют содержание. Где-то теряется самое сокровенное, душевное, а без этого — разве может быть настоящее искусство?» (Ж. Умарбеков).

«...Тревожит... использование... цитат из истории мирового искусства. Это заимствование, так сказать, готовых... продуктов, уже получивших признание безусловной культурной ценности. Цитирование как бы превращается в знак высокого ремесла или духовности, в символ, требующий толкования и расшифровки. Мне кажется, однако, в данном случае неуместно говорить о соединении традиции и современности, ибо это явление тяготеет скорее всего к кичу» (А. Кесккюла).

Названная выставка вызвала широкий отклик именно наблюдаемым на ней возвращением интереса к станковой картине, социальной тематике. Симптоматично! Оказывается, молодому человеку остро необходимо для осознания себя в мире ощутить связь не только с культурным наследием прошлого, но и со сложностями, радостями, горестями сегодняшней повседневной жизни своего народа, своей страны. И только тогда «будет подлинно глубже».

Конечно, противоестественно желать, чтобы новые катаклизмы дали молодым и личный и общий с широкими кругами материал острых жизненных столкновений и впечатлений. Но не замечать существования сложнейшей проблемы связи с жизнью молодого художника тоже неверно. «Университет жизни» в наши дни не менее, а возможно, и более, чем в прошлые годы, необходим каждому художнику, если он мечтает создавать подлинное в искусстве. Его произведения могут быть менее выверены и очищены по форме, но всегда должны быть наполнены живой кровью тревог и радостей окружающих его людей. Ему необходимо «заболеть» «внехудожественными» болями и радостями, а это совсем не просто! А.М.Горький вышел из самой гущи народа, получив трудный опыт детства и молодости. Всем хорошо известно, что он имел в виду под своими «Университетами». Хождение по Руси, жизнь в гуще народа оказались для него огромной, незаменимой школой — источником творчества.

Не зная, не чувствуя широко и глубоко реальную жизнь, ее проблемы, художнику трудно нащупать свою «точку пересечения» с ней. Такая «недоразвитость» может постепенно стать прочным слагаемым между художником и жизнью, между художником и зрителем. В искусстве каждый день, каждый час идет проверка таланта художника «на всхожесть» его мастерства, в конечном итоге это и есть проверка его гражданственности.

СТУДЕНТЫ

За годы педагогической деятельности мне довелось обучать десятки молодых художников. Признаюсь, общение со студентами всегда интересно. Наверное, зрелому художнику вообще полезен контакт с еще в чем-то наивной, но несущей в себе именно сегодняшние интересы, симпатии, увлечения творческой молодежью. Но не всегда, конечно, одинаково — ведь не только отдельные студенты бывают в разной степени яркие, одаренные, активные, но и целые курсы. Не раз наблюдал, как характер складывающегося коллектива, ведущей его группы влияет на формирование не только духовной жизни каждого студента, но и его способности работать, получать такие не простые и очень трудоемкие профессиональные навыки.

Годы идут, сейчас ко мне приходят учиться не только ученики моих учеников, а и ученики последних. По этим поколениям я наблюдаю характер происходящих в нашей культуре изменений.

В 1970 году по инициативе Ю. И. Пименова во ВГИКе было решено начинать обучение живописи и рисунку с первого курса. Я горячо поддержал эту идею: трудно влиять на развитие студентов только за два-три года старших курсов. Переходя из одних педагогических рук в другие, ученику бывает трудно «взять» главное от своих педагогов, а многое и не успевает; частая смена требований даже может дезориентировать. Меня как педагога увлекла идея руководства студентами на протяжении всех лет обучения, это и ответственней и интересней — наглядно видишь результаты своего труда.

Совместно с художником В. А. Токаревым мы организовали мастерскую живописи и рисунка. По специальной композиции наши ребята работали в мастерских прекрасных кинохудожников А. П. Сазонова, Г.А.Мясникова, И. А. Шпинеля.

Набор студентов всегда в чем-то случаен: экзамены гарантируют уровень грамотности, но не определенные качества личности, в дальнейшем определяющие активность или вялость всего курса, индивидуализм или коллективизм его жизни, а значит, во многом и возможности учебы. Группа, поступившая в институт в 1972 году, с самого начала сложилась интересно. На курсе были парни, отслужившие в армии и способные настойчиво добиваться цели. И именно они определили его рабочую атмосферу. Юноши и девушки, пришедшие сразу со школьной скамьи, поэтому не имеющие серьезного жизненного опыта, очень часто страдают инфантилизмом и, даже став мамами и папами, остаются во многих жизненных вопросах детьми, не выдерживают напряженного, всепоглощающего труда, необходимого в искусстве и для учебы и для творчества.

Обучение нашему искусству требует много чернового, технического, ремесленного труда — только специфика работы музыканта-исполнителя или танцовщика может стать здесь параллелью. Ежедневный изнурительный труд — повторение, повторение, повторение одной и той же работы до тех пор, пока она не станет автоматически исполняемой, а значит, уйдет из сознания, освободив его для подлинно творческих проблем. Сочетание двух темпераментов, двух способностей в человеке («вола» и «лани») порождает сложность труда художника, а также его воспитания и обучения.

«Лань», при всем своем стремлении к одухотворенности, может бросить на полдороге труд овладения техникой искусства и останется дилетантом. «Вол» не сдастся, овладеет ею, но не сможет унести в дали поэтического творчества, и весь запас мастерства окажется бесполезным.

На курсе 1972 года большинство ребят обладало этими двумя чертами характера, и нам, педагогам, доставляло много радости развивать их и следить за тем, как они формируются. «В едину упряжь впрячь не можно....» А нам необходимо! Ох, в какой внутренней борьбе часто происходит их срабатывание! Сколько отчаяний, сломанных кистей, замазанных холстов, а у девушек и слез. Но с такими истовыми, ярыми студентами куда интереснее «сотворчество», чем с расчетливыми прагматиками, спокойно работающими для сдачи экзаменов.



Михаил Абакумов

Курсу повезло: сразу появился лидер, заводила, парень не только одаренный, но и невероятно трудоспособный, влюбленный в искусство — Миша Абакумов. Крепкий, коренастый, плотный, как гриб-боровик, он был всегда в состоянии свернутой пружины. Полные руки, не прилегающие к туловищу, напряжены, белобрысы, совершенно круглая голова набычена — прямо готовый к бою борец. Природная любовь к жизни, одаренность живописца, трудолюбие — о чем еще мечтать! Вот только вызрела бы высокая духовная, человеческая культура...

На просмотрах он заваливал нас огромным количеством работ очень серьезного качества. Его вулканический темперамент способствовал созданию в группе атмосферы азартного творческого соревнования.

Вокруг Абакумова сразу создался кружок друзей-единомышленников — Валера Иванов и Игорь Тихонов, такие же крепенькие «боровички».

Они были несколько замкнутыми, обращенными как бы внутрь себя, охраняющими от вторжения свой внутренний мир. В их душах, защищенных внешней непроницаемостью, все годы шла напряженная работа, озаренная сомнениями и поиском.

Образовалась и другая группа, другой центр совсем иных по характеру и поведению, тонких, высоких, очень серьезных, недавно вернувшихся из армии ребят — Саня Верещагин, Толя Смышляев, Алик Матвейчук. Им сначала было непросто, но постепенно, так же, как и первая троица, они стали ведущей группой курса. По характерам, мироощущению очень разные и очень яркие сложившиеся личности с очень активными жизненными устремлениями. Удачи, ошибки, поиски, находки, срывы всего курса как бы



Поколение

соотносились с работой этих групп. Вторая группа впоследствии именовалась на курсе «наши коммунисты». И действительно, постепенно все они серьезно и убежденно вступили в партию.

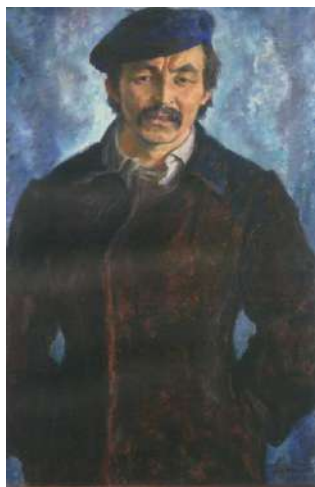
Саня Верещагин, человек доброго, но бескомпромиссного действия, все годы был бессменным старостой курса. В его работах проходила ясная лирическая линия. Перед дипломом он поехал на БАМ, откуда привез действительно интереснейшие, яркие работы и восторженные рассказы о молодежи. До сих пор жалею, что своевременно не была сделана выставка этих работ, в которых было острое видение жизни... Он всегда сомневался и был недоволен собой.

Неудовлетворенность, неуспокоенность, вечные сомнения были характерны и для Алика Матвейчука, человека ясного и прямолинейного. Когда на творческой практике в цехах заводов Коломны Алик делал блестящие, живые рисунки в цехе, где разливали металл, вся группа радовалась и удивлялась им, а он с трудом в это верил. И Сане и Алику было присуще прекрасное сочетание непреклонной убежденности и скромности.

Третий член группы пришел на курс уже отцом, оставив в далекой Молдавии юную любимую жену и дочку. При каждом удобном случае он стремился к ним. Толя Смышляев, человек предельно мягкий, добрый и ранимый, с тонким юмором, одаренный очень своеобразной фантазией, вкусом и даром графика, был, как ни странно, бессменным руководителем институтской дружины.

Ребята из этой троицы, как и из первой, были центром курса и неразлучными друзьями все годы. Любое дело можно было поручить с уверенностью, что оно будет выполнено.

Я мог бы рассказать интереснейшие повести о каждом студенте. Взять хотя бы Колю (Колдыбая) Сейданова. Казахский парень, воспитывавшийся в детдоме, поступив на факультет, на первом же курсе заболел туберкулезом. И два года пролежал в больнице. Два года там напряженно работал, приезжал сдавать экзамены — и не отстал! Какая сила воли и жажда учиться! Какая была добрая школа жизни и для всего курса — ведь к нему ездили ребята почти каждый день. Я думаю, он везде и во всем будет проявлять себя Человеком. Сейчас у него уже прекрасная семья, красавица жена Алимаш, два сына, младшего из которых Коля называл очень по-своему: Светлый Луч.



Колдыбай Сейданов

Гусейн Гусейнов. Пришел на факультет красивый и наивный мальчик — окончил его мыслящий художник. Сколько между этими двумя образами одного человека прошло взлетов и срывов, радостей, сомнений и отчаяний. И сколько еще предстоит борьбы робости и веры в себя! А девочки курса!



Гусейн Гусейнов

Лиза Жарова, дочь известного артиста, русская красавица, мимо которой трудно пройти, не оглянувшись, — каким интересным, простым, «своим» человеком оказалась эта девушка. Сочетание вальяжности именно русской женской красоты с добрым характером, юмором, трудолюбием. Хотя и была она самой молодой в группе, но данное друзьями прозвище «Мать Лизавета» навсегда пристало к ней.

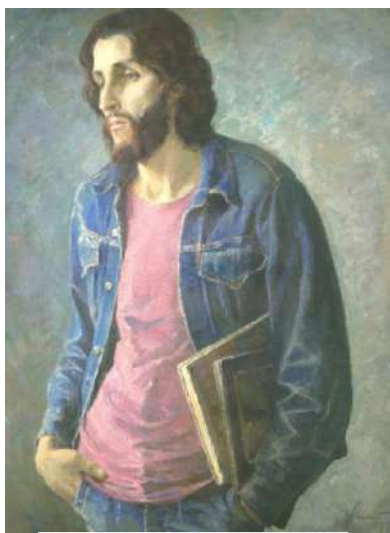


Лиза Жарова

Мне был интересен каждый. «Как же сложится их послеинститутская жизнь?» — думалось тогда. Первые годы становятся годами поиска не просто своего места в творчестве, но для многих даже выбора профессии. Ведь художник часто, окончив, скажем, монументальный или графический факультет, становится живописцем, скульптором, сценографом. Нелегко сразу, даже после института, определить себя, а определив, найти свою тему, свое видение жизни и утвердить его в своей же профессиональной среде. Нередко годы, десятилетия уходят. Первый легкий взлет может породить трудный подъем или даже спад. Первые поражения могут замкнуть и прервать даже самое оригинальное творчество.

Постепенно, и для меня даже неожиданно, интерес к студентам, мое знание их, признаюсь, любовь стали перерастать в желание написать их портреты — всего курса. И не просто Сейданова, Иванова, Шакицкой. Они стали проявляться во мне как осознание сложного облика поколения, как мое раздумье о его судьбе и, в конце концов, как замысел картины.

С юношеской темой был связан давно. Коммуна юных фрунзенцев в Ленинграде, Союз Неравнодушных в одной из московских школ, мои студенты. Я много встречался и встречаюсь с молодежью, обсуждаю жизненные и творческие проблемы, и, как мне кажется, многое в ней мне близко. Очень часто мы слышим сетования и брюзжание в адрес молодежи. Вижу много и тревожных сторон в ее развитии, не раз писал об этом в своих статьях, но никогда не мог принять представление об этих поколениях как о «джинсовых бабочках», порхающих с цветка на цветок (такие мысли, к сожалению, высказываются). Да и в искусство (даже молодых) оно иногда проникает: стройные, красивые, прекрасно одетые юноши и девушки, улыбочиво-спокойные и одноликие, переходят с полотна на полотно. Студенты и бетонщики, архитекторы и молодые ученые с готовностью позируют в групповых портретах на фоне строек, лабораторий, цехов. В этих портретах меня смущает некоторая самовлюбленность персонажей и



Александр Акилов

одинаковость их духовного мира, его поверхностность — того, что в жизни встречается не так часто.

Между тем у поколений, входящих в нашу жизнь и искусство, не такая уж простая судьба. Отнюдь не на все готовенькое они приходят: «Отцы завоевали, создали — вам только рот разевать и получать!» Нет! Если материальные условия этих поколений действительно более устроенные — незнакомы голод и холод, то в духовной жизни и творчестве немало проблем, да иначе и быть не может. Да, мир, в котором живут наши дети и внуки, более благополучен, устроен, но не менее, а может быть, и более сложен и тревожен. Не только отношение к жизни или к искусству, но и веру в незыблемость глубинных идеалов не передашь сыну, как ключ от квартиры. Все это заново переживается и решается в труде, поисках, тревогах и спорах каждым поколением в сложной, никогда не однозначной жизни.

Пройдут не такие уж долгие годы, и именно они поведут мир дальше. И молодежь думает, ищет, готовится отвечать. Лучшие люди этого поколения не «бабочки», не циники и не бездумные конформисты. Они ищут позитивные ответы на отнюдь не легкие проблемы века, а их найти не легче, чем двадцать, тридцать и пятьдесят лет назад.

Курс, о котором здесь идет речь, подобрался так счастливо, что дал возможность увидеть как бы в разрезе характеры, поиски и устремления студенческой среды начала 70-х годов. И я уже не мог не писать.



Алла Бедина

К этому времени был собран материал к большой, может быть, самой многосложной из моих картин о войне. Она с трудом уступала место в моем сердце этой странной «картине» из 15 холстов-портретов — ведь уже года три та военная тема целиком занимала мое сознание. Но студенты готовы были окончить ВГИК, разлететься из гнезда, и откладывать было нельзя.

Нелегко входил я в эту работу, как бы предложенную самой жизнью. И форма решения, и пластика живописи возникали постепенно. Никогда не делая догмы из формы, не старался выработать неизменный почерк, но стремился дать содержанию самому «нащупать» необходимую ему форму выражения. Убежден, что не почерком, а внутренним миром, видением жизни художник отличается от художника. Почерк все равно получается, но

специальная забота о нем, по-моему, наивна. Хотя этот путь опасен некоторой неотработанностью, корявостью языка, но, на мой взгляд, он сохраняет большую возможность искренности, непосредственности выражения.

Я и раньше писал работы о молодежи. Это были скорее образы лирического подросткового возраста — очень его люблю. Но на этот раз нужен был анализ сложного возраста окончательного формирования, становления личности, нужен (как теперь думаю, глядя на портреты) более суровый, весомый, земной язык. В первых портретах он и вырабатывался, постепенно приобретая для меня естественность речи.

Очень хотелось, чтобы, кроме точного образа каждого из студентов, проглядывал, если их смотреть вместе как единую картину, образ поколения — разные, но во многом единые, как грани одного многосложного явления. Хотелось и самому в нем разобраться, и рассказать о нем зрителю, порассуждать вместе. Чтобы, подойдя к портрету, он мог бы на уровне своего лица увидеть лицо героя произведения и общаться с ним как с собеседником, мог бы думать об этом человеке и думать вместе с ним.

Герои этих портретов сейчас в начале жизненного и профессионального пути. Путь этот всегда складывается непросто. В нем у каждого будут взлеты и падения, отчаяния и восторги. Будут потерянные дни, а возможно, и годы, будут и радости любви, и радости творчества — все, что положено испытать человеку и художнику. Мне хотелось бы, чтобы молодые люди сумели найти свой путь, сумели, утвердив в себе искусство, и себя утвердить в нем.

Я убежден: на смену идут думающие, серьезные поколения, которые не устают задавать вопросы и жизни, и себе, а значит, и отвечать! Отвечать придется всю жизнь.

ХУДОЖНИК — ЛИЧНОСТЬ!

(Творческий портрет группы смоленских художников)



Мои ученики и друзья - смоляне

— Как я рад, что ты приехал! Кончаю работу, и так хотелось показать ее тебе. И какая же это вещь — писать картину! Нет ничего увлекательнее! Здесь же каждая деталь, каждое движение — цвета и линии... И, знаешь, — попал в твою тему! Ты не представляешь, что в нашей деревне...

Так яростно и радостно встретил меня на вокзале в Смоленске Слава Самарин — мой теперь уже старый друг, а некогда студент, ученик.

Мы проговорили с ним не только конец этого дня: вместе смотрели, думали. Нам всегда не хватает времени...

Мои ученики. Мои давние — мои первые. Мои друзья. Это именно они «совратили» меня стать педагогом. Как сейчас помню, ввалились ко мне в мастерскую шумной ватагой — чубатые, красивые парни, девчонки со смущенными улыбками — открытые лица, вера в жизнь, в искусство... и в меня — вера в то, что не отвернусь, что окажусь на уровне своих картин...

И раньше настойчиво обращались с просьбами о преподавательской работе — отказывался. Писать так увлекательно! А преподавать? И достаточно ли для этого собственных знаний, жизненного и профессионального опыта? Но когда в тебя верят, помогает. Убедили, что нужен, и я решился.

С тех пор прошло много лет. Когда пришел к ним, моим первым студентам, у Нины Агеевой росла маленькая дочка, теперь растут внуки: дочка росла в Москве, внуки — в Смоленске.

Целая группа моих первых учеников уехала работать в Смоленск. Девять человек. Великая сила в чувстве локтя — и великая радость в совместном начале. На новом месте трудно прижиться, а вместе легче. Даже если впоследствии станут очень разными художниками — ведь люди-то они разные, очень. И все равно память юности, дружба юности никуда не уйдет — это семья. Даже если поругаются, и непонимание и обиды менее значимы.

У «периферии» есть свои минусы, но есть и свои плюсы. Может быть, отсутствие такого количества «ведущих художников» создает более мягкую, «щадящую» атмосферу для первых шагов, для начала поисков себя. Но эта щадящая среда может предрасположить и к застою. Все зависело от личности каждого, а они только складывались.

Было интересно и так тревожно следить за становлением моих друзей. Сейчас каждый из них самобытен. В Смоленске сложился сильный коллектив художников. Для меня же, прежде всего, интересны именно мои первенцы: Нина Агеева, Валерий Ласкин, Юрий Преображенский, Владимир и Людмила Ельчаниновы, Вячеслав и Вера Самарины, Вячеслав Малышев... Такие разные — художники, педагоги...

Юрий Преображенский — тонкий пейзажист, прочно держащийся традиционной, я бы сказал, шишкинской школы.

Этот четкий, требовательный педагог и организатор сейчас возглавляет кафедру изобразительного искусства. Каким был мечтателем — мечта о полете, земля с птичьих высот! Теперь на его полотнах тонко проработанный пейзаж самых традиционных российских непритязательных полей и перелесков. Что это — потеря или приобретение для Преображенского? Он всегда был собранным, организованным, скупым на слова, может быть, чересчур самокритичным, с обостренным чувством долга, ответственности, но постепенно амплитуда поисков себя, своих пристрастий сужалась, становилась точнее.

Ограничились размеры холста. Способности к мечте привели к любовному, внимательному вглядыванию в природу. Осознанный выбор — выбор пережитый. Но современен ли он для искусства?

Сейчас предметность, любовь к детали, проработанности бурно возродились после и наперекор отказу от предметности. На Западе это направление получило формы гиперреализма, у нас — фотореализма. И действительно, в нем, может быть, больше связи с фотоформой, чем с традиционной формой точного и тонкого письма. Но как ни странно, а может быть, и вполне естественно, «осев» на русскую, московскую почву, течение приобрело традиционное русское тепло любви к природе и человеку, потеряв значительную толику модной «отстраненности» и став человечнее.

В творчестве Преображенского, пришедшего к внимательной пластике от иных, традиционных корней, оказалось много общего с этой линией мышления. «В самом пейзаже меня привлекают стабильные состояния, позволяющие глубже проникнуть в значение деталей, из которых состоит любое целое (как общество — из индивидов)», — как-то написал мне Преображенский. И в этом подходе к искусству и жизни весь он. Для него искусство — это духовная, эмоциональная связь времен, отсюда ценность стабильности, традиции, усиленной мечтою: именно сама жизнь, но в какой-то яркой концентрации... Ему грезятся и такие полотна, и создающие их будущие мастера, мастера — любящие! «Если нет начала — любовного отношения к тому, что передаешь в изображении, художника, как я его понимаю, не будет!» Так он, педагог, заведующий кафедрой изобразительного искусства, говорит и так делает: «Воспитание художника, воспитание педагога — это прежде всего воспитание человека». И я уверен, для него внутренне невозможно расхождение слова и дела.

Совершенно иной художник Нина Агеева. В ее полотнах — мечта, сказка, фантазия. Та же любовь к родной природе породила в чем-то противоположный образный строй — так велика разность личностей,

разность мышления. Жизнь природы она стремится передать через сказку, через иносказание, обращаясь к метафоре и в сюжете, и в цвете, и в линии.

«Под дождем» — мальчишки с воздушными шариками? Нет, с облаками на ниточках!

Песенный «Весенний мотив» — птицы и девушки, сами как птицы. Даже названия ее картин: «Газон на асфальте», «Радуга и мальчишки», «Цветы надежды» — говорят о характере работ. В них не только сказочность, нежность к природе, но и тревога за окружающий художника мир.

Серия офортов «Деревья» — люди бездумно рубят лес, остаются обрубки, земля завалена ими. Это рассказ не только о гибели лесов, о том, что птицам негде вить гнезда, но и раздумье о человеке и природе, бурное желание восстать против холодного практицизма в жизни, в людях, в искусстве, против разрыва исконных связей с природой.

В полотнах Агеевой остро чувствуется стремление служить людям сегодня, пробуждать «доброе и вечное». «В совестливости русского искусства и заложено патриотическое чувство художника», — как-то написала мне Нина. Очень точное ощущение нашего места в жизни! Творчество — как раздумье. «Это состояние организма, — продолжала она, — способ существования души. Может быть, самонадеянное желание объяснить людям жизнь, может быть, стремление объяснить себя...» И она это может — хватило бы сил!

Как жаль, что женщинам-художникам трудно целиком отдавать себя искусству. Так часто и много им отпускается природой: и души, и образного мышления, и творческого горения — и так мало времени судьба отводит на процесс творчества, если не откажутся от роли жены, матери... А отказавшись, можешь потерять что-то очень важное не только в жизни, но и в творчестве.

Уже совсем взрослые дети у Милы Ельчаниновой и Веры Самариной. Больше времени можно отводить искусству, наступила вторая творческая молодость, в которой снова надо осмыслить свой путь художника. Мила стала скульптором, Вера — графиком. У этих моих взрослых уж давно не девочек такой добрый, поэтический взгляд на мир, который постепенно входит в их работы. «Девочка и дерево», «Ожидание» — то же трепетно-девичье восприятие мира и трепетная пластика, физическое ощущение близости человека и природы. А рядом — просто студия — освоение мастерства, языка скульптуры, хождение общими для профессионалов тропами. Вторая творческая молодость потребовала и иного осознания мастерства, техники, материала. Только бы на этом не остановиться. «Соль искусства для художника — в силе выразительности», — говорит Мила. «Всех будущих художников я бы научила ремеслу. А потом — кто бы смог душой, тот бы стал художником», — вторит и противоречит ей Вера Самарина. Противоречит, так как Мила убеждена, что «помимо ремесла, надо учить применять аллегории, метафоры, развивать индивидуальность видения». И обе правы. Наверное, обязательно и то и другое: иначе — дилетантизм или бескрылость.

У обеих художниц — острый период выработки личного образного пути к жизни. А особая забота о профессионализме возникла в силу перехода из одной ипостаси в другую. Учились более как живописцы, стали скульптором и графиком. Ну что ж: Вучетич учился на живописца, Пластов — на скульптора, Попков — на графика, а жизнь ставит свои акценты. Поиск себя необходим. Дело ведь не только в том, чему учишься, но и в темпераменте, и в ощущении «радости процесса».

Живописец должен годы держать в сознании образ, пробиваясь к нему нехоженными тропами. И эта длительность приносит ему наслаждение. Если его темперамент не терпит многолетнего хода к итогу, он пишет вещи кратковременные, этюды, быстрые, броские картины-эссе... или становится графиком. «Это чисто индивидуально, — написала мне Вера, — я не могла очень долго заниматься одним и тем же делом, а в живописи это нужно. Вот почему — графика... И работаю потому, что мне это очень нравится. Когда я прихожу в мастерскую или приезжаю в Дом творчества, я радуюсь и улыбаюсь...»

Иногда мне кажется, что труд художника — прообраз труда в коммунистическом обществе, где ценен не только материальный итог, но и процесс труда, возможность трудиться — в этом истинная цель и радость! Вот почему необходимо каждому ребенку дать возможность прикоснуться к этой радости, уже в детстве сделать «прививку» труда как радости.

Наверное, частицу Вериной улыбки можно найти в каждом ее рисунке, гравюре. Они наполнены ласковым, тонким, добрым юмором и сочувствием. «Заморская птица» — зима, зоопарк, странная большеносая экзотическая и такая одинокая птица тукан сидит и греется на будничной отопительной батарее. «Свадьба» — целая серия работ, полная тонких наблюдений умного и доброго человека во Дворце бракосочетаний. Художник как бы говорит нам: жизнь прекрасна и увлекательна, а искусство как жизнь! «...Если в сути его лежит истинная любовь к человеку, боль за него», — говорит Валерий Ласкин. Как непросто соединимо: любовь — радость, боль — никогда, но они — две стороны самого искусства, вечно борющиеся в сознании художника, которые нелегко сочетать. И для художника всегда такое «творчество — высшее состояние земного существования и непреходящее чувство горечи от собственного бессилия...» (опять же Ласкин). Он прав. Вечный союз восторга и отчаяния — удел художника. И Валерий много ищет в творчестве, в средствах выражения — поиск, необходимый не сам по себе, но для выражения мыслей. Вот старый дом, дом-старик, испещренный временем, как руки и лицо человека, — вся жизнь на них написана. Пейзаж? Портрет? Раздумье о жизни! Ласкин больше всего работает над пейзажем. Линия раздумья в этом жанре более близка ему. Она то более открыта, то скрыта за лирическим настроением. Это есть и в его портретах, картинах. Мне представляется, что именно она не только может, но и должна со временем еще глубже сформироваться во всем его творчестве, определить его характер. Для него настала пора, когда душа и руки набрались опыта, то есть настала пора зрелости, самого прекрасного времени человека.

Все мои смоленские друзья вошли в эту пору, когда художник точнее всего может определить свое отношение к жизни и искусству — свой путь. Здесь мне хотелось бы поговорить о двух художниках этой группы, которые сегодня, может быть, четче, яснее других осознали себя и выявили это в своих работах: о Самарине и Ельчанинове, противоположных по восприятию жизни, эмоциональному строю, темпераменту людей, совершенно разных художниках, о двух товарищах. Личность человека выражается в создаваемом произведении в том случае, если он полностью искренен в своем творчестве. Оба предельно искренни.

Володя Ельчанинов высказал в письме ко мне прекрасную мысль об искусстве: «Это как бы зажигание светильников на длинной дороге жизни человечества...» Мне кажется, точнее, поэтичнее сказать трудно. Володя действительно тонкий поэт-лирик. И он понимает специфику этих светильников: «Только свет у каждого — различный!» Да, в этом не только прелесть, но и великий смысл искусства: от сердца — к сердцу, от личности — к личности. Я и своей личностью свечу, и формирую другие светильники - личности. «Делать человека духовно богаче, заставлять задумываться о смысле жизни, быть добрым и уметь сострадать. От искусства человек прозревает».

Это же можно сказать и совсем по-другому: «Задача современного художника в первую очередь — сохранить в человеке человеческое», — пишет мне Самарин. — Мы слишком запичканы благами цивилизации, с одной стороны, и ее ужасами — с другой. Обилие информации — «полупереваренной пищи» может лишить человека возможности личной оценки происходящего».

«Надо людей оторвать от тряпок. Пока не поздно! Комфорт начинает губить людей, если они не готовы духовно», — поддерживает мысль товарища Ельчанинов.

Общие духовные истоки их творчества, а отсюда острота любви к жизни и ответственности за нее. «Пиши пейзаж, но пусть это будет пейзаж, который нельзя погубить! Пусть это будут цветы, но такие, которых можно больше никогда не увидеть!» — это написал Самарин, но с успехом мог бы и Ельчанинов. Общее!

И такие разные художники!

Поэтическое, раскованное ощущение и выражение жизни в первую очередь через пейзаж с людьми и натюрморт (натюрморт из предметов нашей природы) — это у Ельчанинова. И яростное, драматическое и в последнее время даже трагедийное выражение жизни у Самарина. Любовь к жизни один выражает, воспевая трепетную и сочную красоту мира, другой — тоже красоту, но не в нежных, а в жестких ситуациях ее проявления. Красоту в грубом, неказистом, трудном.

Недаром Самарина все время тянуло на Север или в Сибирь — к более суровой природе, к более суровым условиям жизни. Слава какое-то время даже был профессиональным таежным охотником — нигде не мог быть дилетантом, хотел дойти «до корня».

Ельчанинов любил нашу мягкую среднерусскую природу. Смоленщина через ее пейзажи, людей, детали — передается им как сочная радость бытия. Я люблю его натюрморты. Они очень личностны, не похожи на работы ни одного другого художника, и в них, может быть, острее, чем в сюжетных картинах, нашелся в пластической завершенности именно его язык, его способ живописи. Здесь наиболее естественно слился он и с его видением жизни, и с его темпераментом. Радость смешения красок, ощущения материала, которым работаешь, — и в масле, и в акварели, — соединяясь с нетерпеливостью чувств, рвущихся на холст, требуют, как мне кажется, таких форм работы, которые позволяли бы быстро, «на одном дыхании» начинать и завершать произведение. Именно кратковременные работы у Володи — самые законченные и по пластике. Они сделаны легко, артистично — восторг художника в каждом движении кисти. Без переделок, без переписывания. Ведь длительный поиск на холсте приводит к переписыванию кусков, а иногда и всей композиции, тогда нередко увядает самое сильное в нем — богатство, бурность ощущения радости жизни.

Мастерская Ельчанинова заставлена интересными эскизами, начатыми и завершенными холстами, акварелями и этюдами. Мальчишки на конях рвут яблоки, женщины убирают лен. Люди, животные, поля, цветы... В них, мне кажется, есть то, о чем говорил Самарин: если писать цветы, то так, как будто единственные и последние. Здесь есть острота радости видения и чувствования и нет отстраненности. В работах Ельчанинова вижу не просто любование, а наслаждение живой плотью природы, сопричастность ей.

У Ельчанинова во многом талант поэтической импровизации. Самарин противоположен: он сочинитель, способный бесконечно долго воплощать образ, рожденный, сконструированный в сознании.

Возможно, их творчество раскрывает крайние грани таланта живописца, станковиста. И, несмотря на близость человеческих, гражданских позиций, именно это порождает такое разное искусство. Они любят природу, деревню, чувствуют себя истинно русскими художниками, поэтому для обеих особенность русского искусства «целиком вытекает из особенностей русской души. Это неисчерпаемая способность... к состраданию. Это народная песня, где радость рядом с печалью и вечным опасением потерять то, что любишь, постоянное сознание того, что находится у тебя за спиной, чему обязан, кому должен, за что отвечаешь, — и уважение к тому, что находится за спиной человека, который стоит лицом к тебе...» (Самарин). Сказано верно, в духе всей русской культуры, об ответственности художника и уважении к другому человеку, к тому, что не ты, что непохоже на твое, но имеет такое же право на существование и внимание.

Я довольно часто встречался с очень странным представлением о художнике (даже среди деятелей других видов искусства) как о существе чувствующем, но не мыслящем — эдаком взрослом ребенке. Как это далеко от истины! Творчество смоленских художников, где каждый и мыслит широко и остро чувствует, также отрицает такое мнение. И как бывает жаль, что так мало словами высказываются художники, — ведь не всегда есть возможность цитировать в книге письма друзей...

«Я родился для картины, — писал мне в одном из писем Слава Самарин. — Это особенный, очень сложный организм, как симфонический оркестр со множеством инструментов, где у каждого своя партия, а ты — композитор и дирижер. Плакат, графический лист прочитываются всегда сразу. Картина отдает свое медленно, всю жизнь. Я поселяюсь в каждой из них и буду жить столько, сколько проживут мои картины». Очень хорошо он сказал и о взаимоотношении художник — зритель: «Если у каждого из них болит их личное сердце, то во мне должны болеть все их сердца...»

И вот я снова в Смоленске, и Слава везет меня в свою мастерскую показать только что законченную картину. Признаюсь, я не ожидал такого. Она меня сперва поставила в тупик: все непривычно, не так, как обычно у Самарина. И вообще не так... Только постепенно вещь начала раскрываться в своей фантастической правде, а Слава с тревогой смотрел на меня... Как знакома эта тревога!

Так случилось, что после долгих поездок на Север и на Восток он попал в простую смоленскую деревню. Сколько художников ездило писать смоленские деревни, но такими их



В. Самарин
Рядовой Мухин с войны не вернулся

увидел только Самарин. В картине есть потрясение. Здесь правда? Но так не бывает, так не может быть! И тем не менее в ней есть правда: не факта, но чувства. Жаль, что небольшая репродукция не способна по-настоящему передать все это.

Посреди русской избы стоит русский мужик, держит в руках банку с молоком. Все вроде просто, детали предельно

судительны, написаны жестко и точно: и лампа, и занавеска, и люлька, и собака, и заслонка, и огонь в печке. Но мужик — живой и неживой одновременно, это сразу чувствуешь: потусторонний. Здесь — и не здесь. Видение? Нет, он и здесь. «Рядовой Мухин с войны не вернулся...» — таково ее название.

Самарина поразило в этой смоленской деревне то, что есть именно здесь, то, что совсем не так остро существует в той же сибирской деревне. И тогда я понял, почему при встрече Самарин сказал, что попал в мою, военную тему...

Живут в этих деревнях почти одни бабы — вечные солдатки: их мужья не вернулись с войны. Но они ушли не навсегда, а продолжают жить в домах, в сердцах, остаются живыми для своих Марий, Олен, Вер. И если даже находятся живые, оставшиеся после войны Коли и Вани, они фантастически сливаются с невернувшимися, и последние живут в них и через них. Вот откуда такая двоичность образа, такая реалистическая фантастичность всего замысла.

Поймет ли зритель? Зритель понял. Картина была на выставке в Смоленске и оказалась одной из наиболее интересных. Да и почему бы вещь, заставляющая встрепнуться, думать, окажется неинтересной. А художники потом будут говорить: «А почему так? Мухин этот — страшный, а должен

быть добрым — вспоминают-то лучшее...», «А почему у кота хвост длинный — неправильно, нереалистично!», «А почему банка, а не крынка — в такой избе реальнее крынка!», «Переделать, доделать, исправить!».

Когда я слышу такие разговоры, во многом, может, и справедливые, но исходящие из позиции «а я бы сделал не так, а так», мне вспоминается блестящая басня С. Михалкова «Слон-живописец». Тот живописец, очевидно, со слоновьим послушанием выполнял все самые противоположные рекомендации. Вначале была вещь, которая нравилась, была вещь Слона. Но Свинье не хватило лужи, Лошади — сена. Не дай бог быть таким Слоном...

Труден будет путь этой картины по выставкам! Яростная картина, естественно, вызывает активное приятие или неприятие, ведь она и для коллег непроста, руша стереотип нашего мышления. Та же пластика, которая спокойно воспринималась в лирических вещах Самарина, здесь будет возмущать... А как часто «недоработки», «недостаточный вкус» мы «прощаем» в произведениях остро не волнующих. Нет, художник жаждет и достоин доверия!

Мне показался очень интересным отклик на эту картину в обзоре смоленской выставки в газете «Рабочий путь». В. Москалев, написавший рецензию, прав: действительно, на выставках много полотен-элегий, лирических натюрмортов, документальных повестей, но мало произведений, заставляющих страдать и сострадать. «Не сразу картина захватывает внимание. Нет в ней броскости, вычурности, и взгляд первоначально лишь скользит по холсту, с трудом освобождаясь от посторонних впечатлений. Но, покружив по залам, хочется вновь и вновь вернуться к ней. И вдруг открывается ошеломляющая правда чувств, окатывает эмоциональная волна такой силы, от которой становится не по себе. Испытываешь то редкое чувство потрясения и душевного очищения, которое способно рождать только настоящее искусство... Наверное, в такие вот тихие минуты, когда особенно гнетет одиночество, вспоминают русские вдовы своих мужей...»

Потрясение. Как редко такое счастье выпадает художнику! Да, можно было решить и написать детали лучше. Но стократно прав был Гаршин, еще в прошлом веке высказав мысль о том, что не ради отметок за рисунок, композицию или колорит создает художник произведение. Не грамматические и вкусовые — пусть важные — но все же вторичные для искусства вещи определяют ценность произведения.

* * *

Доверие! Доверие и к художнику, и к зрителю — вот основа искусства, его развития, его естественной жизни. **Только доверие рождает понимание.**

Я рассказал здесь о маленькой группе художников из древнего, много на своем веку пережившего города Смоленска. Для меня он тоже близок. Под Смоленском я копал окопы во время войны, делал зарисовки, когда Советская Армия наступала на Смоленском направлении, в нем живут сегодня мои друзья — мои ученики.



Память смоленской земли

Каждый из них — личность, непохожая на меня.

Каждый из них — непохожий на меня художник.

Но в каждом крупица и меня. И не в том, что и как они пишут, а в отношении к искусству, в чувстве ответственности за человека.

Я, как и они, — звено в цепи советской культуры, русского искусства, и очень хочу, чтобы эта цепь не прерывалась. С нами сцеплены и пойдут в даль, нам уже недоступную, новые звенья...